تمهيد

الواقع والأسطورة في القص الشعبي

من المشكلات التي تواجه الباحث الأنثروبولوجي في دراسته للأدب الشعبي بمعناه الواسع الذي يشمل الأساطير والحكايات الشعبية والخرافات والسير والملاحم وما إليها مشكلة الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ، ونوع التفاعل القائم بينها وتداخلهما معا في بناء الأسطورة أو السيرة أو الملحمة . وهذا موضوع صعب وشائك وشيق ويؤلف جانبا هاما من مجال أكثر اتساعا وتعقدا هو مشكلة العلاقة بين التاريخ بالمعنى الدقيق للكلمة والقص الخيالي بوجه عام ، ومحددات وعناصر ومكونات كل منهما والملامح التي تفصل بينهما على الرغم من أنهما يعبران ـ ولكن كل بطريقته الخاصة ـ عن الوجود الإنساني ، كما يسهمان معاً في وصف الوضع التاريخي للانسان . فالمشكلة التي تشغل بال الكثيرين من المفكرين وبوجه خاص بعض المفكرين وعلماء الأنثروبولوجيا البنائيين في السنوات الأخيرة وفي هذا المجال بالذات هي تحديد ذلك القدر من الواقع التاريخي ومن الخيال القصصي على السواء في كل من السرد التاريخي والسرد القصصي ومعرفة أين ينتهي التاريخ ويبدأ القص الخيالي . ومن الواضح أنه كثيرا ما يمتزج القص التاريخي بالحكي الخيالي في هذه (الأعمال) الأدبية الشعبية ويرتبطان معاً في وحدة عضوية يصعب التمييز فيها بشكل قاطع بين مختلف المكونات الواقعية والخيالية ـ أو حتى الأسطورية . وكما يقول بول ريكير إنه إذا كان التاريخ بالمعنى الدقيق للكلمة والسرد القصصي أو الروائي الخيالي يشتركان معا فيما يسميه بعض المفكرين البنائيين « فعل القص » ، فإنه يتعين علينا تحديد وتعيين ملامح هذا

« الفعل » في كل من نوعي « الخطاب » : الواقعي والخيالي ، ووظيفة هذا « الفعل » في كل منها .[١] والمهم هو وجود هذين العنصرين وارتباطهما دائما على كل مستويات « القص » وإنْ يكن ذلك بنسب مختلفة ، كما يقوم كل منها بوظائف معينة بالذات حاول بعض الكتاب المفكرين تحديدها وتحليلها[٢] . ولكن هذه الجهود رغم أهميتها وطرافتها كثيرا ما توقع القارىء وبخاصة القارىء غير المتخصص في الحيرة . والمسألة على أي حال تحتاج إلى شرح وتوضيح وتقريب إلى القارىء العربي ، على اعتبار أن هذه الجهود تمثل مداخل جديدة لدراسة الأدب الشعبي خليقة بأن يلتفت إليها ويهتم بها الدارسون عندنا وأن يعمل البعض منهم على تطبيقها في مجالات القص الشعبي العربي ، لأن مثل هذه الدراسات من شأنها أن تثرى وتعمق فهمنا لتراثنا العربي وبخاصة التراث الشعبي الذي يلقى الآن كثيرا جدا من الاهتمام .

وحين يتكلم علماء الأنثربولوجيا والمفكرون البنائيون الذين نوليهم هنا عناية خاصة - عن الواقع والأسطورة في الأدب الشعبي فإنهم لا يقصدون التمييز بين الوقائع التاريخية المحددة والأحداث الخيالية المفردة رغم أهمية ذلك ، وإنما هم يقصدون في المحل الأول معرفة الخصائص والمميزات العامة لمختلف المكونات التي تدخل في بناء العمل الأدبي الشعبي . بل الأكثر من ذلك أنهم قلما يهتمون بالتركيز على عمل أدبي واحد معين بالذات كأن يقتصروا على دراسة أسطورة واحدة فقط أو حكاية شعبية واحدة فحسب ويهتمون بها لذاتها ، وإنما هم يتخذون من ذلك العمل - في حالة الاقتصار عليه - مثلا يتعرفون منه ملامح القص الشعبي بوجه عام ، وذلك على اعتبار أن هناك احتمالا بوجود مبادىء أساسية تكمن وراء كل هذه الأشكال من الأدب الشعبي ، مثل إمكان وجود حبكات plots معينة بالذات في لون معين من ألوان ذلك « الأدب الشعبي » كالأساطير مثلا أو السير أو الحكايات الخرافية في مناطق ثقافية واسعة من العالم . مثال ذلك أن عميد البنائيين الفرنسيين الأستاذ كلود ليفي ستروس Claude Levi- Strauss يرى أن الثقافة الانسانية يمكن التمييز فيها بين عدد من الوحدات الكلية أو الثقافات المختلفة ولا يستثني من ذلك ثقافة الشعوب البدائية ، كما أنه في غالبية تحليلاته للأساطير ، وربما باستثناء دراسته لقصة أزديوال Asdiwal كان يهتم بمشكلات المقارنة عبر الثقافات المختلفة . فالمنهج البنائي له في نظره قدرة عجيبة على اضاءة الطريق أمام الباحث لأنه يكشف له عن وجود أبنية ذات نمط موحد في « المنتجات الثقافية » التي تبدعها « الثقافات » المتباينة[٣] .

ولقد بذلت في الخارج كثير من الجهود الجادة في السنوات الأخيرة لتبيين الأساليب والوسائل التي ترتبط بها « الإمكانات المنطقية » التي تنسق عناصر ومكونات القصة أو الرواية لتكوين « الخطاب » الخيالي أو الأسطوري . ومعظم هذه المحاولات الحديثة تتبع أحد مدخلين : المدخل الأول يهتم بإبراز وتوكيد الجوانب الدلالية semantic « للعلامة » الأدبية ، بينما يهتم المدخل الثاني بإبراز وتوكيد « النظام العام » وذلك على حساب العناصر المكونة ، مثل « الوظائف » التي يهتم بها المفكرون الصوريون أو التشكيليون الروس من أمثال فلاديمير بروب Vladimir Propp

---

(١) Paul Ricoeur, Hermeneutics and Human Sciences; C.U.P., London 1981, p. 274.

(٢) Gregory L. Lucente; The Narrative of Realism and Myth, Johns Hopkins University Press, London 1981, p. 41.

(٣) Edmund Leach, "Introduction" in Edmund Leach and D. Alan Aycock; Structuralist Interpretations of Biblical Myth; Royal Anthropological Institute, C.U.P., London 1983, p. 1.

أو مشكلة التماثل والتحولات أو التحويرات التي اهتم بإبرازها ليفي ستروس في دراسته القيمة للأساطير التي ظهرت في كتابه الضخم ذي الأربعة أجزاء بعنوان « أسطوريات Mythologiques » حيث كان يهتم بتتبع (تحولات) الأسطورة الواحدة في أنماط معينة داخل مساحة ثقافية واسعة جدا من الأمريكتين . وواضح أن كلا المدخلين متأثر بالمدرسة اللغوية البنائية التي وضع أسسها فرديناند دوسوسير والتي أصبحت تمثل أحد المعالم الأساسية في الفكر الاجتماعي والأنثربولوجي والأدبي المعاصر . وهذا المدخل الأخير ، أعني المدخل البنائي ، هو الذي سوف يستأثر بمعظم اهتمامنا هنا ، وإن كنا بالضرورة ونظرا لطبيعة الموضوع سوف نعرض للمدخل الأول حيثما اقتضى الأمر ذلك ، كما أن معالجة الموضوع سوف تتم في المحل الأول من زاوية ووجهة نظر البحث الأنثربولوجي البنائي .

فالعناصر والمكونات الواقعية والأسطورية على السواء تسبق « السرد » بالضرورة وإن كانت لا تكتسب فاعليتها كعناصر مكونة إلا عن طريق إعادة صياغتها أثناء عملية السرد . ولا يتعارض ذلك مع فكرة العلاقة القوية والفريدة بين « الخطاب » الأدبي والحياة الاجتماعية . وارتباط هذين النوعين من العناصر المكونة ـ أعني العناصر والمكونات الواقعية والأسطورية ـ بعضها ببعض بطرق وأشكال ونسب مختلفة يؤدي إلى ظهور مختلف أنواع القص الخيالي التي نطلق عليها اسم الحكاية الشعبية أو الأسطورة أو الخرافة أو السيرة الشعبية أو الملحمة(٤) . وربما كان أهم ما يميز المكونات والعناصر في الأسطورة هو خاصة التكرار ، فهي تظهر وتتكرر في مختلف الروايات وإن كانت تتخفى تحت صور وأشكال وعلاقات متنوعة لا يلبث أن يكشف التحليل عنها . وقد انتبه ليفي ستروس إلى تلك الخاصة واعتمد عليها في تحليله لذلك العدد الضخم من الأساطير التي يضمها كتابه « أسطوريات » والذي يبلغ ثمانمائة وثلاث عشرة أسطورة ، كما انتبه إليها أحد كبار المتخصصين في دراسة الفكر الديني وهو ميرسيا إلياده Mircea Eliade في كثير من كتاباته(*) . وإلى جانب هذه الخاصة الهامة التي يعتبرها البعض الخاصة الأساسية يشير بعض الكتاب إلى ما يسمونه « خاصة التعالي » ، ويقصدون بها الارتفاع أو التخلص والإفلات من قيود الزمان والمكان والتجربة اليومية الواقعية وتحديداتها ؛ وذلك فضلا عن التشابه والتماثل بين شخصيات القصص الأسطوري وهي شخصيات « مثالية » أو « نموذجية » في الأغلب . وهذه كل خواص تختلف كل الاختلاف عن مميزات مكونات « الواقعية » والقص الواقعي ؛ فهي عناصر ومكونات تتمتع بدرجة من الوضوح والتحديد في الزمان والمكان وتضم شخوصا غير مثالية ولها علاقات قوية بالتجربة اليومية العادية ، كما أنه يمكن إخضاع هذه المكونات كلها للتحليل بعكس المكونات والعناصر الأسطورية التي تخضع لمبادىء العقيدة والإيمان ـ بالمعنى الواسع ـ والتسليم المباشر بها .(٥)

وفي ضوء هذه المحكات تصبح المسألة المهمة التي تواجه الباحث البنائي بالذات في دراسته لأنواع القص الشعبي من سير وملاحم وأساطير وغيرها هي تعرف العلاقات المشتركة أو « الاشتباهات المتبادلة » ـ حسب تعبير ريكير ـ بين

---

(٤) Gregory L. Lucente, op. cit., p. 42.

(*) أنظر على سبيل المثال كتابه الشهيرين :

Mircea Eliade, Le Mythe de l'eternel retour, Gallimard 1949; Le Sacre et le profane; Gallimard 1965.

وكذلك معظم كتبه الأخرى التي قد تكون أقل شهرة وانتشارا ولكنها لا تقل متعة وقراءة وبخاصة كتابه الضخم (في ٣ أجزاء)

Histoires des croyances et des idees religieuses, Payot, 1976-83.

(٥) Lucente, op. cit., p. 42 and pp. 47-8.

« النزعة القصصية » أو السردية narrativity والنزعة التاريخية historicity بكل ما تتميزان به من خصائص وملامح . وليس هذا بالأمر السهل حتى بعد كل ما قلناه عن اختلاف خصائص المكونات الأسطورية والواقعية . بل إن مفهوم « السرد » نفسه يثير كثيرا من الصعوبات سواء فيما يتعلق بالتاريخ أو العمل الخيالي . فعلى الرغم من أن « السرد » يعتبر مظهرا مشتركا في نوعي « الخطاب » فإن بعض المفكرين ينكرون أن التاريخ هو مجرد عملية سرد ورواية تدور حول شخصيات وأحداث متجسدة ومجسمة ومحددة بالذات ؛ بينما نجد من الناحية الأخرى من ينكر أن البعد الزمني في العمل الخيالي بعد أساسي لا يمكن الاستغناء عنه ، أو حسب التعبير الشائع في الكتابات البنائية « غير قابل للتقليص » .[٧] ولتوضيح ذلك فإن الأمر يقتضي النظر في كل من السرد التاريخي الخيالي لكي نحدد جوانب التقائهما أو اختلافهما .

فمن ناحية نجد أنه لكي تعتبر « الواقعة » تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة كما يفهمها بعض البنائيين فإنه يجب أن تكون أكثر من مجرد حدث عرضي مفرد ، كما يجب تعريفها بالإشارة الى الدور الذي قامت به في تطوير « الحبكة plot » . وهذا الفهم هو الذي يقوم بحلقة الوصل بين « تاريخ المؤرخين » و « القص الخيالي »[٨] .

ولكن ما المقصود بالحبكة plot ؟

تقول دائرة المعارف البريطانية عن الحبكة إنها :

« في القصص الخيالي هي بناء الأفعال التي يقوم بينها علاقات متبادلة والتي يتولى المؤلف اختيارها وترتيبها عمدا وعن قصد . وتتضمن الحبكة مستوى من الترتيب و السردي ، أعلى مما يوجد عادة في القصة أو الخرافة . وعلى ما يقول E. M. Forester فإن القصة هي « حكي لأحداث مرتبة حسب تتابعها الزمني ، بينما الحبكة تنظم الأحداث تبعا لإدراك ما بينها من أسباب وعلل » .

« وفي تاريخ النقد الأدبي خضعت الحبكة لعدد من التفسيرات المختلفة . ففي كتابه « فن الشعر » يعطي أرسطو أهمية قصوى للحبكة mythos ويعتبرها « روح » التراجيديا . ولكن النقاد المتأخرين كانوا يميلون إلى رد الحبكة وتقليصها إلى مجرد وظيفة أكثر آلية ، حتى جاء العصر الرومانتيكي حيث هبط المصطلح نظريا إلى مجرد إطار تخطيطي موجز يمكن تعليق محتوى القصة الخيالية عليه . وكان الاعتقاد السائد هو أن مثل هذه المخططات الموجزة توجد منفصلة عن أي عمل معين بالذات ، وأنها قابلة للاستعمال أكثر من مرة ، كما أنه يمكن التبديل بينها ، وأن المؤلف يمكنه إسباغ الحياة عليها عن طريق تطوير الشخصيات والحوار وغير ذلك من العناصر »[٩] .

ولا يكاد مجدي وهبة يخرج عن ذلك في تعريفه للحبكة في كتابه « معجم مصطلحات الأدب » حيث يقول : -
« ينص أرسطو في كتابه (فن الشعر) على أن الحبكة هي قلب التراجيديا . فقد ذكر الحبكة في الفصل السادس

---

(٧) Paul Ricoeur, op. cit., p. 275.
(٨) Ibid, p. 277.
(٩) Encyclopaedia Britannica "Plot", in Micropaedia, vol. VIII, P. 47.

من كتابه بقوله : « فالقصة (أي الحبكة) إذن هي نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح » . . . . ثم يبدأ أرسطو فصله السابع قائلا : « فلنبحث كيف ينبغي أن يكون نَظْم الأعمال (أي الحبكة) . إذ كان ذلك أول شيء وأعظم شيء في التراجيديا . وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تام له عظم ما . . . . » فوحدة الحبكة في نظره نتيجة لعلاقة الضرورة والسببية بين أحداث المسرحية . ولا تعتبر وحدة الشخصية الأساس في الترابط . وقد ورث نقاد الأدب في عصر النهضة بإيطاليا وفي القرن السابع عشر بفرنسا نظرية أرسطو في ضرورة الحبكة . وقد أدت هذه النظرية إلى فكرة الوحدات الثلاث التي شاعت في كتابة المسرحيات منذ القرن السابع عشر ، كما يمكن اعتبار نشأة الرواية النثرية بأوروبا راجعة إلى تطبيق فكرة الحبكة على القصص النثري . وفي الوقت الحاضر نجد الرواية والمسرحية تتراوحان بين التزام الحبكة وعدم التزامها لأغراض جمالية »(١٠) .

فالقص ـ أيا كان ـ يصف تتابع الأحداث وتسلسل أعمال وتجارب عدد من الشخصيات الحقيقية أو المتخيلة . وقد تظهر هذه الشخصيات في مواقف مختلفة وتستجيب للتغيرات التي تطرأ على هذه المواقف . كما أن هذه التغيرات تكشف بدورها عن بعض الجوانب الجديدة أو الخفية في تلك الشخصيات وتساعد على ظهور مواقف جديدة تستدعي التفكير أو الفعل أو الاثنين معا .(١١) فكأن تتبع القص أو الحكي يتطلب إذن فهم الأفكار والأفعال والمشاعر المتتابعة التي تتكشف أثناء السرد والتي يفترض أنها تسير في اتجاه معين . ومن هنا تعتبر خاتمة القص أو نهايته بمثابة « القطب » الذي تنجذب نحوه العملية كلها وتتجه إليه ، وإن كان يصعب مع ذلك التنبؤ بتلك الخاتمة أو النهاية التي يهدف إليها السرد . وهذه مسألة على جانب كبير من الأهمية : إذ لن يكون هناك قص أو حكي بالمعنى الدقيق للكلمة إلا إذا ظل انتباه السامع أو القارىء مشدودا ومرتبطا بكثير من الاحتمالات والمفاجآت التي تظهر أثناء السرد والتي تساعد على الاستمرار في تتبع الحكاية حتى نهايتها . ولعل خير مثال لذلك هو ما يحدث أثناء سرد الملاحم العربية الشهيرة وبوجه خاص سيرة أبو زيد الهلالي من استثارة الراوي أو المنشد لتوقعات الجمهور . وعلى أي حال فإننا لو نظرنا إلى الخاتمة وعدنا بالذاكرة إلى الوراء واسترجعنا أحداث القصة أو الحكاية باطراد وانتظام إلى الخلف حتى البداية فسوف نجد أن تلك الأحداث كانت أحداثا ضرورية ولا غنى عنها للوصول إلى تلك النهاية . فكأن تلك النهاية المعينة بالذات كانت تتطلب تلك الأحداث وتلك الأفعال المعينة بالذات أيضا .(١٢)

وكل هذا يدفعنا إلى القول إن القص أو الحكي ، أيا كان نوعه ، يعكس بعدين متعارضين ولكنهما متكاملان .

البعد الأول بعد تاريخي أو زمني يعبر عن نفسه ليس فقط في سرد الأحداث التي وقعت بالفعل أو التي يتخيل (المؤلف) أو الراوي حدوثها ، وإنما أيضا في توقع ظهور أحداث طارئة أو مفاجئة تؤثر في سير الحكاية وتطورها . ويظهر هذا التوقع بوضوح في تلك اللهفة التي يحس بها القارىء والتي يبديها المستمع أثناء عملية السرد لمعرفة سير الأحداث التالية ، والتي كثيرا ما تترجم عن نفسها في بعض التساؤلات لاستعجال معرفة النتيجة التي أدت إليها هذه الأحداث : (وماذا حدث بعد ذلك ؟ وما النتيجة ؟ وبعدين ؟ . . الخ) .

---

(١٠) Magdi Wahba: "Plot", in a Dictionary of Literary Terms, Librairie du Liban, Beirut 1974, pp. 411-12.

(١١) Ricoeur, op. cit., p. 277.

(١٢) Loc. cit.

ولكن « نشاط الحكي » أو « النشاط القصّي » ـ حسب تعبير بول ريكير ـ لا يتوقف عند حد السرد البسيط الذي يقوم على إضافة الأحداث بعضها الى بعض ، وإنما هو يرمي في آخر الأمر الى تكوين « وحدات كلية ذات معنى » من تلك الأحداث المفردة المتفرقة . وهذا هو ما يفعله القارىء أو المستمع في حقيقة الأمر اثناء متابعته الرواية أو عملية السرد ، إذ يجاهد في سبيل إدراك الوحدة الكامنة وراء هذه الأحداث . ففن الحكي ومتابعته أثناء رواية القصة أو الحكاية وسرد أحداثها يتطلبان إذن القدرة على الاستنباط وتكوين صيغة عامة كلية من ذلك التتابع . وتكوين هذه الصيغة العامة الكلية هو الذي يؤلف البعد الثاني لنشاط الحكي او النشاط القصي ، وهو بعد « لازمني » وليست له علاقة بالوقت او التاريخ أو الأحداث المفردة من حيث هي كذلك . ولكن الملاحظ هو أنه على الرغم من أهمية هذا البعد فإنه لا يكاد يلقى ما يستحقه من عناية واهتمام ، لأن الكثيرين لا يؤمنون بقدرة الحكي او القص على ربط الأحداث بعضها ببعض والخروج منها بمثل تلك الصيغة وبخاصة حين يكون الأمر متعلقا بالآداب الشفاهية في الثقافات (البدائية) . وهو الأمر الذي كان يرفضه ليفي ستروس وأفلح في تفنيده في دراسته للأساطير . وعلى أي حال فإن قبول هذين البعدين معاً يعني أن بناء القص بناء معقد بل ولا يخلو من التناقض ، لأن كل قص يمكن تصوره في حدود وألفاظ التعارض بين البعد الزمني المتعلق بالأحداث والوقائع المشخصة العيانية والبعد اللازمني المتعلق بالصيغ العامة الكلية . وبذلك فإن أبسط أنواع القص يعلو بكثير عن أن يكون مجرد سرد عدد من الأحداث الجزئية التي يتتابع حدوثها في الزمن . ومع ذلك فإن البعد اللازمني الخاص بالصيغ الكلية لا يستطيع من الناحية الأخرى أن يطغى على ذلك البعد الزمني او التاريخي المتعلق بالأحداث والوقائع العيانية أو أن يلغي دور هذه الأحداث ، لأن هذا معناه القضاء على « البناء القصي » ذاته[١٣] .

كذلك من الخطأ أن نتصور أن الحكاية تلزم القارىء أو المستمع بالتطورات والأبعاد التي تنظر منها شخصيات تلك الحكاية إلى أفعالهم وتصرفاتهم وآرائهم ومواقفهم . بل الأمر على العكس من ذلك تماما ، إذ تتكون لديه أثناء متابعته للسرد وجهة نظر خاصة به عما يجري في القص من أمور وأحداث . وهي وجهة نظر مستقلة إلى حد كبير عن تلك التي يعبر عنها المؤلف أو الراوي أو المنشد والتي ترد أثناء السرد على ألسنة تلك الشخصيات ، بل وقد يختلف حكمُ القارىء او المستمع وتقويمه لتلك الافعال بحيث يصدر عليها وعلى اصحابها أحكاما تتعارض مع ما تعتقده تلك الشخصيات في أنفسهم وفي تصرفاتهم أو إنجازاتهم . فالجمهور لا يقبل إذن كل ما يسرد عليه دون تفكير أو تأمل كما أنه لا يقف من السرد موقف المتلقي السلبي فحسب . ونحن لا نتقبل مثلا بالضرورة كل أحداث السير الشعبية العربية وكل ما يرد فيها من تمجيد لأعمال الأبطال أو السخرية من خصومهم حتى وان كنا نعجب بهذه الأعمال ونتحمس لها أثناء السرد أو الرواية أو الإنشاد[١٤] ، وإنما نحن نخضع كل هذه الأحداث والروايات للتفكير والتأمل والتقييم ونتخذ

---

(١٣) Ibid, pp. 278-80

(١٤) يكفي لتبيين ما نريد أن نقوله أن ننقل هنا بعض العبارات من كتاب الدكتور محمد رجب النجار : « أبو زيد الهلالي ، الرمز والقضية » ـ دار القبس الكويت ١٩٧٩ ـ يقول الدكتور النجار : « . . . لا غرو أن تعلق القصة الهلالية بالقوى الخارقة أو الغيبية (غير المنظورة) ، وأن يقف . . . الخضر عليه السلام إلى جانب أبي زيد . . . ومن ثم تلتقي بالخضر بعد ذلك مرارا لانقاذ أبي زيد وخلاصه من القتل إما بنفسه مباشرة . . . وإما بواسطة أحد أتباعه . . . ومن الغرائب ويكون لهيبا رهيبا إلا أن البطل ينجح في اجتيازه إذا ما تلا اسم الله الأعظم وحينئذ تتحول النار بردا وسلاما وكأنها روضة من رياض الجنة » (صفحة ٩٤ ـ ٩٥) .
كذلك يذكر في مجال آخر أن أبا زيد يتسم « بقوة جسدية غير عادية تؤهله للبطولة الفذة . فكان الأمير أبو زيد من الجبابرة المعدودين في الحرب والقتال والطعن والنزال ، وكان جهوري الصوت ، وصيحته مثل صوت الرعد القاصف وأن صرخته في الميدان تهد الجبال الرواسي وتزلزل جبال الأعداء » (صفحة ٩٧) كما أن قوته الجسدية الفائقة كانت « تتيح له أحيانا مواجهة كتيبة أو فيلق أو جيش ـ قوامه عشرة آلاف فارس ـ بمفرده أو في نفر قليل من أبطاله المقاتلين » (صفحة ٩٨) وهكذا .

منها مواقف تختلف باختلاف المقومات الشخصية لكل منا وتتفق مع حسن إدراكنا للأمور . وهذا هو ما يطلق عليه مينك Mink تعبير « الحكم التأملي »[١٥] . وليس من السهل على أي حال دراسة هذه المواقف ووجهات النظر والأحكام التأملية . فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى طرق وأساليب ومناهج ليس هنا موضع الحديث عنها وان كانت تستحق الاهتمام .

ومن الطبيعي ان تسقط البنائية من اعتبارها عنصر التسلسل الزمني الذي يتعارض تماما مع المنهج البنائي اللاتاريخي . فالبنائية هي في آخر الأمر « دراسة الأنماط » سواء في الحياة الثقافية او الاجتماعية او حتى الحياة الاقتصادية والسياسية ، كما أنها تهتم بالعلاقات بين الظواهر أكثر من اهتمامها بطبيعة تلك الظواهر . ويُعنى المنهج البنائي عناية خاصة بفحص الأبنية « التحتية » اللاشعورية الكامنة وراء تلك الظواهر . ومن هنا كانت البنائية تهبط بالحبكة إلى مستوى الأبنية السطحية الظاهرة ، وهي بذلك تسلب الحبكة دورها في القص او الحكي وتجعل منها مجرد وظيفة ثانوية للصيغة العامة الكلية بحيث لا يمكن مقارنتها بالأبنية المنطقية الكامنة وراء الاحداث وتحولات هذه الأبنية . وربما كان من أهم ما يميز التحليل البنائي استخدام الطريقة الاستدلالية بدلا من المنهج الاستقرائي ، وذلك على أساس النماذج التي يتم تكوينها مسبقا وبطريقة شبه بديهية . فالتنوعات الهائلة في وسائل التعبير السردي من شفوية وكتابية ورسوم وأشكال وإشارات أو إيماءات ، وكذلك التنوع في أشكال الحكي او القص (من أساطير وفولكلور وحكايات وروايات وملاحم وتراجيديا وغيرها) كلها تجعل الاتجاه الى المنهج الاستقرائي مسألة غير عملية . وقد مهدت اللغويات الطريق بغير شك للطريقة الاستدلالية حين أعطت الأولوية للغة Langue من حيث هي نسق على الكلام parole الذي يعتبر بمثابة الحدث ، كما أعطت الأولوية للدال signifiant على المدلول signifie . وهذه كلها امور معروفة وسبق لنا ان تعرضنا لها كما تعرض لها غيرنا ولذا فليس ثمة ما يدعو الى الدخول في تفاصيلها هنا مرة أخرى[١٦] ويكفي أن نقول أن اتباع نموذج العلامات والدلالات أو النموذج السيميولوجي في مجال الحكي والقص هو مصدر ذلك الميل العام الذي نجده في التحليل البنائي إلى التهوين من شأن التسلسل الزمني أو التاريخي للأحداث وإخضاع المظهر الزمني في عملية السرد الى الخصائص الصورية الكامنة في القص أو الحكي .

وهذه كلها امور تختلف تماما عما تشير إليه الحبكة ، كما تخرج في الأغلب عن مجال اهتمام الكثيرين من الدارسين العرب في دراساتهم (لأحداث) الملاحم والسير وإغفال الأبنية التحتية العميقة الكامنة وراء تلك الأحداث (أو الظواهر) . وهذا لايمنع بطبيعة الحال من وجود بعض دراسات قليلة ومتفرقة اتبعت منهج التحليل البنائي في دراسة بعض صور الأدب الشعبي . ويحضرني على سبيل المثال تلك الدراسة الجادة التي قامت بها منذ سنوات الدكتورة فريال جبوري غزول لكتاب ألف ليلة وليلة ونشرتها بالانجليزية في القاهرة .[١٧] وقد يكون من الطريف والمفيد معا أن يقارن القارىء بين المنهج الذي اتبعته الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي في دراستها الرائدة لليالي ومنهج التحليل البنائي الذي

---

(١٥) Ricoeur, op. cit., p. 279.

(١٦) يمكن للقارىء الرجوع في ذلك إلى مقالنا عن : « النصوص والاشارات : قراءة في فكر رولان بارت » . (مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر العدد الثاني ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٠ . صفحات ٢٣٥ - ٢٦٤) .

(١٧) Ferial Jabouri Ghazoul; The Arabian Nights: A Structural Analysis; National Commission for UNESCO, Cairo 1980.

طبقته الدكتورة فريال غزول . ولازلنا على أي حال في حاجة إلى مزيد من مثل هذه الدراسات التي تطبق المنهج البنائي على الملاحم والسير الشعبية وغيرها من ألوان التراث والمأثورات الشعبية .

والذي نهدف إليه من هذا كله هو أن نبين أن المنهج البنائي في تحليله لألوان (الأدب الشعبي) الذي يدخل تحته السير والملاحم لا يعطي كثيرا من الاهتمام للأحداث المفردة الجزئية ولا لتسلسلها التاريخي وإنما يهتم بدلا من ذلك بمبادىء الفكر الأساسية الكامنة وراء تلك الأحداث (أو الظواهر) وذلك على اعتبار أن تتابع الأحداث مسألة ثانوية بحتة بالنسبة للبناء . ولذا فإن نفس البناء يمكن اكتشافه في أساطير أو في ملاحم أو في عدد من السير التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة . فعناصر الملحمة أو السيرة الشعبية الواحدة تتحور وبالتالي تتحول الملحمة أو السيرة الشعبية ذاتها إلى ملحمة أخرى أو إلى سيرة أخرى وهكذا ، بحيث ينتج في آخر الأمر مجموعة أو منظومة تتميز بثبات بنائها واطراده رغم اختلاف وضع عناصرها المكونة وترتيب هذه العناصر ، أي الأحداث ذاتها . وعلى هذا الأساس تكون الوسيلة الوحيدة لفهم الخصائص الأساسية للملحمة أو للسيرة الشعبية هي تفكيكها إلى أدق أجزائها وأصغر عناصرها المكونة . وقد اتبع ليفي ستروس هذا الأسلوب في دراسته للأساطير وأطلق على هذه الأجزاء أو العناصر الصغرى كلمة « ميثمات mythemes » أي أصغر وحدة أسطورية . والنتيجة الأخيرة المنطقية التي انتهى إليها ليفي ستروس من ذلك هي أن كل ما يمكن للأساطير أن تكشفه لنا عن المجتمع الذي وجدت فيه أقل بكثير جدا مما تكشفه عن أعمال العقل ، وأن لها معنى عقليا أكثر منه اجتماعيا لأنها تصدر عن المنطق العقلي الذي هو طبيعي ولا شعوري . ويمكن أن يصدق هذا على الملاحم وعلى السير الشعبية إذا نحن اتبعنا مثل هذا المنهج في دراستها . ولم تبدأ دراسة ليفي ستروس على أي حال من فراغ وإنما سبقتها بعض الجهود الهامة التي مهدت الطريق لها . وقد تكون هذه الجهود ـ على عمقها ـ أقل تعقيد أو أكثر بساطة مما توصل إليه ليفي ستروس ، ولذا فقد يحسن بنا أن نشير إلى بعض هذه الجهود ، وبوجه خاص إلى أحد الأعمال التي قلما تجد ما تستحقه من عناية واهتمام في عالمنا العربي رغم أهميته ، ونعني به دراسة المفكر الروسي فلاديمير بروب للحكاية الشعبية في روسيا .

●●●

كان الشكليون أو الصوريون Formalists الروس أول من أثار مشكلة بناء العمل الأدبي في العشرينات . ويعتبر كتاب فلاديمير بروب عن « مورفولوجيا الحكاية الشعبية »[١٨] كتابا رائدا ونقطة انطلاق في مجال « سيميوطيقا القص » . وقد نشر الكتاب لأول مرة عام ١٩٢٨ بالروسية ثم نقل إلى الانجليزية بعد ذلك بثلاثين عاما (١٩٥٨) ، وبعدها بخمس عشرة سنة أخرى ، أي في عام ١٩٧٣ تمت ترجمته إلى الفرنسية . وهذا في حد ذاته دليل كاف على مدى أهمية الكتاب وكيف أنه ظل مؤثرا طيلة ما يقرب من نصف قرن هي التي تفصل بين ظهوره في الروسية ونقله إلى الفرنسية . والواقع أنه لا يزال يعتبر حتى الآن أحد المعالم الرئيسية للاتجاه البنائي في دراسة الحكاية الشعبية بوجه خاص وبقية أشكال الأدب الشعبي بعامة . . لقد كان بروب ـ حسب ما يقول بول ريكير في كتابه الذي أشرنا إليه من قبل (صفحة ٢٨٢) أول من زعم إمكان رد الروايات المختلفة للحكايات الشعبية الروسية إلى تنويعات على أصل قصصي واحد وفريد .

---

(١٨) Vladimir Propp: The Morphology of the Folktale; (2nd ed.) Texas U.P., Austin and London 1975.

وتقوم دراسة بروب على تحليل مائة حكاية من الحكايات الشعبية أو على الأصح الحكايات الخرافية التي تدور حول الجنيات . ولم يعط بروب كثيرا من الاهتمام لمحتوى هذه الحكايات أو مضمونها وإن لم يغفل ذلك تماما ، ولكنه كان يهتم في المحل الأول بالبحث عن الموضوعات المحورية الأساسية أو « الثيمات » المشتركة التي يتكرر ظهورها في تلك الحكايات بأشكال وصور مختلفة ، أي أنه كان يسترشد في دراسته وتحليله بمبدئي التماثل والتكرار ، وهما المبدآن اللذان استعان بهما ليفي ستروس بعد ذلك بسنين طويلة في دراسته لأساطير الهنود الحمر في الامريكيتين ومعرفة العمليات العقلية اللاشعورية التي توجه الفكر الإنساني . ويكفي أن نشير هنا إلى مثال واحد لهذه « الثيمات » التي لاحظها بروب والتي تتكرر بأشكال مختلفة في عدد كبير من تلك الحكايات : ـ

أ ـ الملك يهدي البطل نسرا ـ النسر يخطف البطل وينقله إلى مملكة أخرى .

ب ـ رجل متقدم في السن يهدي سوسنكو حصانا ـ الحصان يحمل سوسنكو إلى مملكة أخرى .

جـ ـ الساحرة تعطي إيفان قاربا ـ القارب يحمل إيفان إلى بلد آخر .

د ـ الأميرة تهدي إيفان خاتما ـ الخاتم يخرج منه أناس صغار الحجم يحملون إيفان إلى مملكة أخرى . . . وهكذا .[١٩]

فعلى الرغم من اختلاف الأشخاص وأسمائهم وخصائصهم ومراكزهم الاجتماعية وغير ذلك من المقومات الشخصية فإن هناك نوعا من التماثل والتشابه بين أعمالهم وتصرفاتهم مما يعني وجود وظائف معينة تؤلف عناصر ثابتة ولا تتغير في تلك المجموعة المعينة من الحكايات . أما الأحداث التي تتضمنها الحكاية ، أي مضمون الحكاية ومحتواها ، وكذلك الظروف المحيطة بها فهي كلها متغيرات ثانوية إذا هي قورنت بالوظائف الثابتة . وقد اقترح بروب نتيجة لذلك إقامة نظام نموذجي للحكايات الروسية يرتكز على عدد من الوظائف الأولية التي تكفي لتبيين الطريقة التي تعمل بها كل الحكايات الخرافية وبحيث تغطي هذه الوظائف كل الحكايات ، سواء تلك التي درسها أو التي لم يتطرق إليها .

ولقد كان من الطبيعي أن تنتهي معالجة بروب للحكايات الخرافية واستناده في هذه المعالجة على التحليل الشامل لكل ذلك العدد الهائل من الحكايات إلى الكشف عن عدد معين من تلك (الوظائف) ، كما بينت له أن الحكاية الخرافية الواحدة كثيرا ما تنسب أفعالا متشابهة أو حتى متماثلة إلى شخصيات متعددة ومتنوعة ، وأن الشخصية الواحدة كثيرا ما تقوم بأداء فعلين مختلفين أو أكثر باختلاف المواقف أو العلاقات . وقد ساعده ذلك الاختلاف والتنوع بغير شك على تحليل الحكايات في ضوء الوظائف المتعددة المتنوعة التي تقوم بها شخصيات الحكاية ، ولكنه أدى به في آخر الأمر إلى أن يكتشف أنه على الرغم من تلك الوفرة الظاهرية في التفاصيل وفي الأعمال والممارسات فإن عدد الوظائف التي تكشف عنها هذه الممارسات والأعمال والعلاقات أقل بكثير جدا من عدد الشخصيات ، وأن هناك نوعا من المبالغة والمغالاة في

---

(١٩) Pierre Guiraud, Semiology, R.K.P., London 1975, pp. 77-8.

وقد ظهر الكتاب في الأصل في الفرنسية بعنوان

La Semiologie Que Sais-Je; P.U.F., Paris 1971.

الحكايات الشعبية الروسية فيما يتعلق بتعدد الشخصيات وعددها رغم أنها تقوم بأدوار متشابهة وتؤدي وظائف محدودة للغاية[٢٠] . ومع ذلك فقد استطاع بروب أن يميز بين إحدى وثلاثين وظيفة مختلفة يمكن أن ترد إليها أعمال ونشاطات وعلاقات الشخصيات الكثيرة التي تضمنتها تلك الحكايات وتكشف عن « طريقة عملها » .

ولعل أهم هذه الوظائف التي يحرص كل الذين كتبوا عن بروب على أن يذكروها ويميزوها عن بقية الوظائف هي الوظائف السبع التالية :ـ

أ ـ الغياب أو الاختفاء (أي غياب واختفاء أحد أفراد العائلة) .

ب ـ الحظر أو التحريم (وهو يفرض على البطل نفسه) .

ج ـ الانتهاك (أي انتهاك الحظر وخرق التحريم المفروض على البطل) .

د ـ البحث عن المعلومات (ويقصد بها محاولة الشخصية الشريرة في الحكاية الحصول على معلومات معينة) .

هـ ـ الحصول على المعلومات .

و ـ الخديعة (محاولة الشخصية الشريرة خداع البطل أو أي ضحية أخرى والتغرير به) .

ز ـ المشاركة في الجريمة بغير قصد (حيث تتورط الضحية وتقع في الشرك وتساعد عدوها) .

وتكفي هذه (العينة) من الوظائف لتبين الطريقة التي يعمل بها ذهن بروب ونظرته إلى الحكاية الخرافية والأسلوب الذي اتبعه في التحليل ووضع النموذج العام الذي يمكن في ضوئه دراسة الحكاية الخرافية .

ومع ذلك فقد ذهب بروب إلى خطوة أبعد من ذلك حين عمد إلى تبويب هذه الوظائف الإحدى والثلاثين ووزعها بين سبعة « مجالات للفعل » تناظر سبعة أنماط من الشخصيات (أو الممارسين كما يسميهم) ، ونجم عن ذلك (مجالات الفعل) التالية :ـ

(١) الشرير .

(٢) الواهب المعطي .

(٣) المساعد أو المعاون (أو الخادم) .

(٤) الأميرة وأبوها .

(٥) المرسل .

(٦) البطل .

(٧) البطل الزائف .

ولعل هذا يبين ما سبق أن ذكرناه من أن الشخصية الواحدة في الحكاية الواحدة يمكن أن تشترك في أكثر من مجال واحد من مجالات الفعل ، وأن عددا من الشخصيات المختلفة قد تشترك في مجال واحد معين بالذات . ولكن المهم هو أن عدد مجالات الفعل التي توجد في الحكايات الخرافية عدد محدود تماما كما هو الحال بالنسبة للوظائف التي تؤلف هذه

---

(٢٠) Vladimir Propp., The Morophology of the Folktale, pp. 20-1; according to Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics; Methuen, London 1977, p. 68..

المجالات ، وهذا معناه أننا إنما نعالج أبنية متكررة يمكن تعرفها وتحديدها وإدراك المبادىء الأساسية التي تكمن تحتها[٢١] .

وفي ضوء هذه التفاصيل التي يذكرها بروب عن الوظائف ومجالات الفعل وبالتالي (شخصيات) الحكايات الخرافية وما يتمثل في هذه الحكايات كلها من عاملي التماثل التكرار يمكن لنا تلخيص موقف بروب من « الوظيفة » التي يعطيها أهمية كبرى في التحليل في النقاط الأربع التالية التي تكاد تكون مبادىء أساسية تتعلق بالتجانس القائم بين هذه الحكايات من الناحية البنائية :-

(١) المبدأ الأول هو أن عدد وظائف الحكايات الشعبية أو الخرافية محدود (إحدى وثلاثون وظيفة) . وقد قام بروب بتحليل كل وظيفة من هذه الوظائف بدقة ، وليس هنا على أي حال مجال لعرضها بالتفصيل .

(٢) المبدأ الثاني هو أن تتابع الوظائف وتسلسلها متماثل دائما في كل الحكايات على الرغم من اختلاف الأحداث والشخصيات والظروف بل وأحيانا الهيكل العام لهذه الحكايات .

(٣) المبدأ الثالث هو أن هذه الوظائف التي ترتبط بشخصيات الحكاية تؤلف العناصر الثابتة في الحكاية وذلك بصرف النظر عن الطريقة التي تتحقق بها هذه الوظائف ، وكذلك دون أي اعتبار للأشخاص أو الشخصيات التي تتحقق هذه الوظائف من خلالهم ، وذلك على اعتبار أن هؤلاء الأشخاص يختلفون من حكاية لأخرى كما أن الأفعال والتصرفات التي تتحقق بها تلك الوظائف متغيرة هي أيضا .

(٤) أما المبدأ الرابع والأخير فهو أن كل الحكايات الخرافية تؤلف نمطا واحداً من حيث البناء[٢٢] .

وقد يختلف الكتاب في ترتيب هذه المبادىء ولكنها كلها تؤلف على أية حالة وحدة متكاملة كما تلخص نظرة بروب إلى الدور الذي تلعبه الوظيفة في تحليل الحكاية الشعبية . واهتمام بروب بالوظيفة يربطه بغير شك بالبنائية والتحليل البنائي الذى اتخذ هذا الاسم بعد ذلك على أيدي ليفي ستروس وأتباعه . وقد لعبت هذه الوظائف الإحدى والثلاثون دوراً هاما في كل تفكيره ، إذ أنه يتخذ منها أساساً لتصنيف الحبكات بالإشارة الى وجود هذه الوظائف أو عدم وجودها وبحيث كان يرى أنه يمكن تكوين أربع (فئات) من الحبكات هي : الحبكات التي تقوم على الصراع والفوز ؛ والحبكات التي تدور حول الاضطلاع بمهام صعبة أو خطيرة وإنجاز هذه المهام ؛ والحبكات التي ترتكز على هاتين المجموعتين من النشاط والأعمال والوظائف ؛ ثم أخيراً الحبكات التي تقوم دون حاجة إلى الالتجاء لأي من هاتين المجموعتين من الوظائف[٢٣] .

وقد يكون من الصعب تعريف الوظيفة بعيدا عن السياق الذي تدخل فيه وبعيدا عن (الوضع) أو (المكان) الذي تشغله في عملية السرد ، خاصة وأن الأفعال المتماثلة يمكن أن يكون لها وظائف ومعاني مختلفة في موقفين مختلفين أو

---

(٢١) Hawkes, Loc. cit.
(٢٢) Ibid, p. 69..
(٢٣) Valdimir Propp, op. cit., p. 92, according to Janathan Culler; Structuralist Poetics; R.K.P., London 1975, p. 208.

حكايتين مختلفتين مما يوجب تصنيف هذه الأفعال والأحداث تحت وظائف مختلفة . فالبطل قد يبني قلعة أو حصنا إما لإنجاز مهمة صعبة كان مقدراً له أن يضطلع بها ويحمل عبئها ، وإما لكي يحمي نفسه من الشخصية الشريرة التي تقف له بالمرصاد وتريد أن توقع به الشر ، وإما للاحتفال بزواجه من الأميرة ، وهكذا . وبذلك نرى أنه في كل حالة من الحالات يمكن أن يُستبدل بأي فعل أفعال أخرى مختلفة وبحيث تكون لهذا الفعل الجديد علاقات جديدة بتلك الأفعال السابقة له والأفعال اللاحقة به وبذلك تختلف وظيفة ذلك الفعل في كل حالة بحسب السياق الذي يدخل فيه . فكأن الذي يحدد وظيفة أي عنصر بل وأي جزئية من الجزئيات هو علاقتها ببقية السياق . فالوظائف ليست مجرد أفعال ، وإنما هي الإسهام الذي تسهم به هذه الأفعال في الحكاية ككل . ودور التحليل البنائي في هذا الصدد هو الكشف عن هذه الوظائف حتى يمكن فهم أهمية كل عنصر في النسق العام الذي يتخذ شكل الحكاية أو القصة أو الملحمة أو غير ذلك .

●●●

ونكتفي بهذا القدر عن فلاديمير بروب ومعالجته للحكايات الشعبية وأسلوبه في التحليل (البنائي) الذي يقوم على افتراض إمكان رد (أو تقليص) النص ـ أيا كان ـ إلى عناصر تستمد معناها من نسق العلاقات التي تدخل هذه العناصر ذاتها أطرافا فيها ، وبذلك فإن هذه العناصر لا تستمد معناها من المحتوى أو المضمون التاريخي . ولم يكن هدفنا هنا الحديث بالتفصيل عن آراء بروب كما عرضها في كتابه « مورفولوجيا الحكايات الشعبية » وإلا كان الحديث اتخذ مساراً آخر مختلفا وتعرض لكثير من آرائه التي أغفلناها عمدا مثل رأيه في نوعي التنظيم البنائي : الأفقي أو التوزيعي والرأسي أو الاستبدالي والأسس اللغوية التي أثرت في معالجته لهذه الأمور . فهذه كلها مسائل مهمة ولكنها تخرج عن المجال الذي تتحرك فيه هذه المقالة وتحتاج بغير شك إلى معالجة أدق وأشمل وأعمق وقد نعود إليها في وقت لاحق وفي موضع آخر . ومع ذلك فلابد لنا من أن نشير إلى قوة تأثير آرائه ومنهجه وأسلوبه في التحليل وكيف ظهر ذلك لدى عدد من المفكرين والكتّاب الفرنسيين الذين اهتموا بدراسة « القص » أو الحكي ووظيفة الحبكة كما هو الشأن بالنسبة لجريماس Greimas أو حتى لدى رجل مثل ليفي ستروس في دراسته للأساطير .

وقد خضعت آراء بروب بطبيعة الحال إلى كثير من النقد والاعتراض حتى من الذين قبلوها في مجملها وتأثروا بها وتابعوا السير في الطريق نفسه . وربما كان رأيه في الوظيفة وتحديده لعدد الوظائف من أكثر الموضوعات تعرضا للنقد حيث اعتبر الكثيرون ذلك العدد نوعا من التعسف ، وأن الفكرة كانت خليقة بأن تكون أكثر إقناعا للباحث الذي يهتمُ بالتحليل البنائي لو أن بروب اعتبر كل هذه الوظائف مجرد تحولات أو تحويرات لثلاثة أو أربعة عناصر أساسية فحسب وعمل على رد كل هذه الوظائف إلى تلك العناصر الأساسية ، أو علىَ الأصح ـ تقليص هذه الوظائف إلى ذلك العدد القليل المحدود . وليفي ستروس في مقاله عن « التحليل المورفولوجي للحكايات الروسية L'Analyse morpho-logique des contes russes استطاع أن يقلص عدد الوظائف عن طريق تجميع تلك الوظائف التي تقوم بينها علاقات منطقية ، وبذلك اعتبر « الانتهاك » مثلا هو عكس « المنع » أو الحظر والتحريم ، واعتبر الحظر والمنع والتحريم « تحولا » سلبيا للنصح أو الأمر أو التوصية وهكذا(٢٤) . كذلك نحن نعرف أن ليفي ستروس استعان بتحليل بروب في

(٢٤) Culler, Ibid, p. 213

دراسته للأساطير كما ذكرنا أكثر من مرة ، فتحليل بروب يعتمد على إرجاع ورود القص أو الحكي أيا كان إلى عناصر أساسية وهذا هو ما فعله ليفي ستروس بالضبط في محاولته التدليل على أن المعنى لا يكمن في « الحبكة التاريخية » ولا يوجد فيها ولكنه يوجد في بناء العناصر الصورية الثابتة ، أو ما يمكن تسميته « الثوابت الصورية » التي يطلق عليها كلمة « ميثمات mythemes » (أي الوحدات الأسطورية) وهذا واضح بجلاء في تحليله لأسطورة أوديبوس[٢٥] التي يستشهد بها معظم الذين كتبوا عن ليفي ستروس .

●●●

ولكن ربما يكون جريماس قد تفوق على ليفي ستروس في هذا المجال . فقد عمد مثله إلى تقليل عدد الوظائف التي قال بها بروب عن طريق الربط بينها بعضها وبعض ، وخرج من ذلك بعشرين وظيفة فقط ذكرها في كتابه عن « السيمانتيكا البنائية La Sémantique Structurale أو (علم الدلالة البنائي) . ولقد كانت معظم جهود جريماس موجهة نحو تحديد أو إيجاد (أجرومية) للقص يمكن فيها لعدد محدد من العناصر أن تؤدي ـ عن طريق ترتيبها في عدد محدد من الأشكال ـ إلى قيام الأبنية التي نصفها بأنها ألوان من القص أو الحكي . ولكن جريماس يختلف عن بروب في أنه يرى القص بناء سيمانتيكيا أو دلاليا يماثل الجملة ويخضع لنوع ملائم من التحليل[٢٦] . لذلك عمل جريماس على تقليص « مجالات الفعل » السبعة التي قال بها بروب واختصرها في ثلاثة (أزواج) متقابلة مما أطلق عليه اسم « العاملين actants » . وكان هدفه من ذلك التركيز على العلاقات الثنائية بين هذه « الأزواج » بدلا من الاهتمام بالجزئيات المفردة . وتقدم على هذا الأساس بتبويب جديد يضم ثلاث فئات جديدة قد تبدو غامضة ومعقدة لأول وهلة ولكنها تستحق عناء بذل الجهد في متابعتها ، على الأقل لكي نتبين كيف يهتم العلماء بأفكار بعضهم بعضا ويعملون على تطويرها عن طريق نقدها ثم الإفادة منها بعد ذلك في دراسات جديدة أكثر عمقا وجدية . وهذه الفئات الثلاث هي :

(١) الشخص بإزاء الهدف أو القصد أو الموضوع . وهذا يفترض وجود الفئات التالية في تصنيف بروب الذي سبقت الإشارة إليه : البطل (الشخص أو الفاعل) ثم الشخص المطلوب البحث عنه مثل الأميرة (الهدف أو القصد أو الموضوع) . وينتج عن ذلك الدمج كل أنواع القص الذي يدور حول مشكلات البحث عن شيء ما أو الرغبة في الحصول على شيء ما .

(٢) المرسل بإزاء المرسل إليه أو المتلقي والمستلم . وهذه الثنائية تكشف لنا ـ حسب رأي جريماس ـ عن مداخلة بعض مقولات بروب أو المجموعات التي تظهر في تصنيفه ، لأننا في هذه الفئات نجد أن العامل actant الأساسي ـ وهو « المرسل » لا يلبث أن يظهر على أنه يلعب دوراً مزدوجا . فهو من ناحية يقوم بدور الأب (كما يبدو في المجموعة رقم ٤ عند بروب . ويختلط هذا الدور بموضوع الرغبة أو بالشخص المرغوب فيه أو الذي يتم البحث عنه) ولكنه من الناحية الثانية يظهر في المجموعة رقم ب (المرسل) . والواقع أن الدورين هما مظهران لعامل واحد هو المرسل في فئة ينتج عنها في إحدى الفئات قصص يدور في عمومه حول الاتصال أو التواصل على ما يقول جيرو (صفحتا ٩١ ـ ٩٢) .

---

(٢٥) Guiraud, op. cit., p. 79.
(٢٦) Hawkes op. cit., p. 91.

(٣) المساعد أو المعاون بإزاء المعارض أو المناوىء . وهذه الفئة تفترض المجموعتين ٢ ، ٣ في تصنيف بروب بحيث نجد المعطي أو الواهب أو المساعد (أو الخادم) من ناحية ، ثم الفئة رقم ١ (الشرير) من الناحية الأخرى . كذلك فإن من المفروض أن الفئة رقم ٧ عند بروب (وهي فئة البطل الزائف) تقف موقف المعارض أو المناوىء من البطل الحقيقي وتلعب دوره ، ولو أن جريماس لم يشر الى ذلك[٢٧] .

وهذا نفسه هو ما فعله في الحقيقة حين حاول تقليص الوظائف الإحدى والثلاثين التي قال بها بروب ليخرج علينا بقائمته التي تضم عشرين وظيفة فقط ، فقد تم ذلك الدمج بأن أخذ في الاعتبار إمكانات التقابل الثنائي بين الوظائف أو ما يطلق عليه كلمة couplage. وعلى ذلك ، فبينما يتكلم بروب عن « الحظر أو التحريم » و « الخرق أو الانتهاك » على أنهما وظيفتان منفصلتان يربط جريماس بين الاثنين ويدمجهما معا في وظيفة واحدة مزدوجة هي « التحريم بإزاء الانتهاك » وذلك على أساس أن هذين الطرفين يفترضان أحدهما الآخر ، كما أن فعل الخرق أو الانتهاك يتطلب أولا وجود تحريم أو حظر حتى يمكن تحديد ذلك الخرق أو الانتهاك (هوكس صفحة ٩٣) .

وعلى ذلك ، فالتقابل بين الحظر والخرق أو بين التحريم والانتهاك يمكن اعتباره جزءا من نمط للتقابلات أوسع نطاقا وأكثر شمولا بحيث لا يقتصر على تلك الوظائف العشرين فقط وإنما يتعداها .

وليس من شك في أن إصرار جريماس على الاهتمام « بالعلاقات » بين الوحدات الكلية entities بدلا من الاهتمام بالعناصر أو الجزئيات بعينها في صف البنائيين ، كما أن منهجه في التحليل السيمانتيكي يذكرنا بما يمكن اعتباره التزاما بنائيا أساسيا بتوضيح كل فكرة أو تصور أو طرف يبدو أنه متناكي عن طريق ربطه إلى ذلك التقابل الثنائي الذي يؤلف أساس قبول وفهم تلك الفكرة أو ذلك التصور . وهذا في حد ذاته أيضا دليل وعلامة على بنائية جريماس على ما يقول هوكس (صفحة ٩٣) .

ولم يحاول جريماس أن يضع قائمة كاملة شاملة ولكنه حرص مع ذلك على أن يفرق ويفصل بين مختلف الأبنية المتمايزة التي يعتقد أنه يمكن التمييز بينها في القص الشعبي . واستطاع بذلك أن يميز بين ثلاثة أنواع من تلك (الأبنية) أو مجالات التوزيع Syntagmes كما يسميها :

أ ـ النوع الأول هو الأبنية أو مجالات التوزيع التعاقدية Contractuels . وفيها نجد أن الموقف له صلة عامة بعقد الاتفاقات والتعاقدات أو الخروج منها أو نقضها ، كما يدخل في هذا النوع عمليات الاقتراب والعودة إلى الاتحاد والاندماج وما إلى ذلك . فهنا نجد أن صدور التكليف وقبول ذلك التكليف معناه بالضرورة عقد اتفاق ، أو أنه إحدى صور الاتفاق والتعاقد ، بينما الخروج على قواعد التحريم أو خرقه هو فسخ أو نقض لذلك العقد أو الاتفاق أو التعاقد .

ب ـ النوع الثاني هو الأبنية أو مجالات التوزيع الأدائية أو التنفيذية Performanciels ويندرج تحت هذا النوع كل صور وأشكال المحاكمات والصراعات والاضطلاع بالمهام وما إلى ذلك .

جـ ـ وأخيرا فإن النوع الثالث من الأبنية هو مجالات التوزيع الانفصالية disjonctionnels ويدخل فيها كل أشكال الحركة والانتقال والسفر والرحيل والوصول وما إليها (هوكس ، صفحتا ٩٣ ، ٩٤) .

---

(٢٧) اعتمدنا هنا بشكل أساسي على العرض الطيب الذي قدمه هوكس Hawkes في كتابه السابق الذكر صفحات ٩١ - ٩٢ وكذلك على ما أورده جيرو Guiraud في كتابه وكلا العرضين يمتاز بدرجة عالية من الوضوح والسلاسة اللذين تفتقر إليهما معظم الكتابات حول هذا الموضوع .

ومن الصعب على أي حال أن نعطي صورة كاملة وتفصيلية لآراء جريماس ومعالجته لهذا الموضوع ، بل إنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه التفاصيل . وما سبق يكفي لتبين المنهج الذي اتبعه في التحليل ، لأن المهم هو أن ذلك الموقف الذي يتخذه يمثل درجة من التقدم والارتقاء بآراء بروب وأفكاره الأصلية ، كما أن ذلك الموقف يهدف في آخر الأمر إلى نفس الهدف الذي كان بروب يرمي إليه وهو إقامة مجالات استبدال Paradigmes أساسية للحبكة والكشف عن إمكانات الترابط بين هذه المجالات الاستبدالية ، أي إقامة وتكوين ما قد يمكن للبنائيين أن يطلقوا عليه تعبير « مركب combinatoire » قصصي ، أي ميكانيزم لإنتاج وتوليد القصص والحكايات وألوان السرد المختلفة .

ولقد صدر هذا الموقف الذي اتخذه كل من ليفي ستروس وجريماس من الاعتقاد بأن فلاديمير بروب كان يضع الشكل أو الصورة على مستوى قريب من مستوى الملاحظة الأمبيريقية ، كما كانا يريان أنه بدلا من الانتقال مباشرة من « أفعال » الحكايات المفردة إلى تحديد الوظائف الإحدى والثلاثين التي قال بها فإنه كان من الأجدر به أن يعطي بعض العناية والاهتمام إلى الظروف والشروط والملابسات البنائية العامة التي يجب أن تحققها القصة أو الحكاية أو ألوان القص الأخرى كالملاحم والسير وإن لم يذكر هذين اللونين بالذات ، وأن يحدد بعد ذلك وظائفه باعتبارها مجرد مظاهر وتحولات لأبنية أخرى أكثر عمقية ورسوخا وثباتا[٢٨] كما فعل ليفي ستروس في معالجته ودراسته للأساطير .

ومن الطريف أن الأستاذ جوناثان كللر ينتقد جريماس فيما يذهب إليه ويتهمه بأنه كان يضع تحت مقولة واحدة أي مجموعة من الوظائف إذا رأى أن باستطاعته أن يخترع لها مصطلحا أو اسما يطلقه عليها دون أن يهتم كثيرا بأن يشرح لنا على أي أساس أقام هذا التصنيف أو التجميع والتبويب ، وأنه استطاع بهذه الطريقة أن يقرر وجود ثلاثة أنواع من التسلسل أو السياق ، أو ثلاثة أنواع من « مجالات توزيع » القصص أو الحكي دون أن يقدم لنا ما يبرر هذا التمييز أو يعمل على البرهنة والتدليل على صحة ما يذهب إليه أو يبين لنا ماذا يمكن تحقيقه من هذا التمييز . والذي يقصده كللر هنا هو « الأبنية » الثلاثة التي أشرنا إليها والتي يسميها جريماس مجال التوزيع الأدائي الذي يرتبط ويتعلق بالاضطلاع بالمهام والأفعال وأدائها ، ومجال التوزيع التعاقدي الذي يوجه الموقف أو الوضع إزاء هدف معين كأن يقبل شخص ما أداء عمل ما أو يرفض القيام به ، ثم مجال التوزيع الانفصالي الذي يتضمن الحركة والانتقال بأنواعها المختلفة . وهذا النمط الأخير يعتبر في رأي كللر غامضا هشا وغير محدد تماما (نفس المرجع والصفحة) .

وواضح من هذا كله تأثر هذا الاتجاه بالمدرسة اللغوية البنائية التي وضع فرديناند دوسوسير أسسها والتي أثرت تأثيرا كبيرا في الفكر الفرنسي البنائي الذي يتبعه جريماس وليفي ستروس وغيرهما ممن تعرضوا لدراسة القص والحكي بأشكاله المختلفة وإنْ كان سبقهما إلى ذلك بروب والمدرسة الصورية الروسية على ما ذكرنا . فهذه كلها اتجاهات تتبع ما قد يمكن تسميته (علم الحكي والقص) Narratology وأجرومية القص . والمقصود بذلك المدخل محاولة الكشف عن « لغة langue » القص أو نسق القواعد والإمكانات الكامنة التي عن طريقها يمكن تحقيق « كلام parole » القص أو « كلام » الحكي ، أي النص ذاته[٢٩] .

---

(٢٨) Culler, op. cit., p. 213

(٢٩) David Lodge, Working with Structuralism; R.K.P., London 1981, p. 18.

وكما سبق أن ذكرنا أكثر من مرة فإن معظم الجهود في هذا المضمار جاءت على أيدي المفكرين الفرنسيين التاليين بعد فلاديمير بروب . وأن أهم ما يميز هذا الاتجاه أو المدخل هو فكرة الوظيفة من ناحية ، وفكرة التحول من الناحية الأخرى .

من ذلك ما يذهب إليه جريماس حين يقول إن الحكي أو القص يتألف في المحل الأول من تحول موضوع أو قيمة من معامل معين إلى معامل آخر . فالمعامل يمارس أو يؤدي وظيفة معينة في القصة أو الحكاية ، وهذه الوظيفة يمكن تصنيفها على أنها شخص أو فاعل من ناحية أو على أنها شيء أو هدف أو موضوع من الناحية الأخرى ؛ كما قد يمكن تصنيفها على أنها مرسل أو مرسل إليه ؛ أو على أنها « مساعد » أو « مناوىء » . كذلك فإن هذا المعامل actant الذي يقوم بوظيفة معينة يشارك في أداء أمور وأشياء يمكن تصنيفها هي ذاتها على أنها أعمال أدائية مثل الخضوع للمحن والاختبارات والدخول في صراعات وما إلى ذلك ؛ أو على أنها أعمال تعاقدية مثل الدخول في اتفاقيات أو إنهاء ونقض هذه الاتفاقات ، أو على أنها أعمال انفصالية مثل الرحيل أو العودة . وكل هذه أمور سبقت الإشارة إليها . ولكن الملاحظ هو أن هذه الوظائف يصعب تحديدها من مجرد النظر إلى البناء السطحي الخارجي للنص القصصي أيا كان ذلك النص . ويزيد من صعوبة ذلك أن أكثر من شخصية واحدة قد تقوم بأداء وظيفة معامل واحد ، أو قد تجمع الشخصية الواحدة بين وظائف أكثر من معامل واحد على ما ذكرنا . وقد يمكن تحديد كل هذه الأفكار وتعريفها دلاليا عن طريق علاقة ثنائية binary تتخذ إما شكل التقابل والتضاد (الحياة/ الموت) أو قد تتخذ شكل العلاقة السلبية (حياة/ لا حياة) مما ينتج عنه في آخر الأمر ظهور نموذج سيميوطيقي يمكن تمثيله على الشكل التالي :

الحياة : الموت :: لا حياة : لا موت

وبحيث أن كل أشكال القص أو الحكي يمكن أن نعتبرها تحولات معاملية وأعمالا تدخل في علاقة مماثلة ذات أربعة أطراف في معالجة الموضوعات الرئيسية على ما يقول ديفيد لودج (نفس المرجع ونفس الصفحة) .

والرأي الشائع هو أن هذا المدخل - رغم كل ما قد يقوم عليه من اعتراضات وانتقادات - يصلح للتطبيق على القصص التقليدية الصورية التي تنتقل عن طريق الحكي الشفاهي أكثر مما يصلح للنصوص الأدبية الأكثر تطورا ورقيا . والواقع أن أنصار « علم القص » أنفسهم كثيرا ما يذكروننا بأن هدفهم ليس هو تفسير النص بقدر ما هو الكشف عن النظام - أو النسق - الذي يؤدي إلى ظهور وتولد النصوص القائمة على الحكي ، كما أنه يتيح الفرصة لإدراك كنه هذه النصوص وفهمها . وليس من شك أن هذه الدارسة العلمية تظهر للناقد الأدبي بعض العوامل المهمة التي تدخل في قراءة مختلف ألوان الأدب الشعبي والتي - رغم أهميتها ووضوحها - أو ربما بسبب هذا الوضوح - كثيرا ما يغفلها القارىء أو على الأقل لا يعطيها ما تستحقه من اهتمام بل وقد لا ينتبه إليها على الإطلاق .

وما قصدنا من هذا الحديث إلا التنبيه على أمل أن تتاح لنا فرصة لتطبيق هذا المنهج على احدى الملاحم العربية في وقت آخر .

د. أحمد أبو زيد

* * *

السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية

عبدالحميد يونس

تعد هذه السيرة من الوثائق البارزة في تصحيح ما استقر في أذهان بعض المفكرين من رأي يخالف الواقع . وهو أن الأدب العربي لم يعرف الملحمة باعتبارها جنسا أدبيا له مرحلته من التاريخ الأدبي للأمم والشعوب . وكل من درس آراء المستشرقين يواجه ما قاله « آرنست رينان » وهو أن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن ابداع الملحمة ، وذلك لنزوعها الى التجريد وانصرافها عن التجسيم والتشخيص ، وأن المرحلة الأولى في التاريخ العربي كانت تقوم على الظعن والرحلة ولا تتحول الى الاستقرار . ومن هنا حكم الدارسون والنقاد على غلبة الشعر الغنائي على التراث الأدبي العربي . ومهما يكن من شيء فان الاعتراف بتعبير الفن المتوسل بالكلمة عن الوجدان الشعبي العربي قد أثبت خطأ ذلك التصور ، وكانت السيرة الهلالية التي لا يزال الراوي الشعبي يرددها في البوادي والحقول والمدن لا تزال رائعة من روائع الأدب الملحمي .

وسيتضح لنا في هذا العرض المركز للسيرة الهلالية أنها تستكمل مقومات الملحمة الشعبية ، ومصطلح « السيرة » يرتبط بحياة شخصية بارزة أو بطل معروف وهو أوسع مجالا من مصطلح « الملحمة » لأن التعريف العالمي للملحمة هو « أنها ـ لغة ـ هي الواقعة العظيمة في الحرب والقتال ثم أصبحت تدل على الشعر المطول في واقعة أو مجموعة من الوقائع تقترن ببطل أو أكثر برز في فنون الحرب وانتصر على عدوه » . والملحمة ، اصطلاحا ، جنس أدبي يقوم على مطولة من الشعر وتحكي عجائب الأحداث التي تتجاوز الواقع الى الخيال الممعن في الغرابة وتتركز حول شخصية البطل أو الأبطال .

ولا يزال الراوي الشعبي يعرف عند الجميع بأنه « الشاعر » أي أن الحاجز بين الابداع والتذوق لا وجود له في الحياة الواقعية المعاصرة ، ثم ان بعض الرحالة الأوربيين الذين أقاموا في مصر فترة من الوقت وسجلوا ملاحظاتهم يذكرون هذه الحقيقة ، مثال ذلك أن ادوارد لين الذي أتيح له أن يعيش في القاهرة قد ذكر في كتابه عن عادات المصريين المحدثين وشمائلهم أنه لاحظ وجود ضربين من القصص . الأول ـ يعرف الراوي الذي يردده بالشاعر وسجل لها مثالين هما سيرة عنترة وسيرة بني هلال . أما الثاني ـ فقد كان القصاص فيه يعرف بأنه « المحدث » أي الذي يعتمد على الحديث ، واعتمد على التدوين أكثر من اعتماده على الترديد المباشر ، وكان المتخصص في هذا الضرب الثاني يقرأ القصة المدونة على الجماهير . وغلبت سيرة الظاهر بيبرس على هذا النوع . وأتيح لي أن أتتبع الراوي الشعبي في بعض أحياء القاهرة ، وفي احدى القرى ووجدت أن الشعر هو الوسيلة الأساسية في سيرة بني هلال ، وأن النثر له في الرواية الشفوية وظيفة ثانوية .

والأبطال في السيرة الهلالية هم فحول من الفرسان أي أن المقومات الرئيسية لهذه السيرة هي « الفروسية » . وتسجل كتب التاريخ دائما أن هذه الفروسية نمط من أنماط الحياة ونظام قائم برأسه من نظم المجتمع ، وأدى اهتمامي بالمنهج المقارن في الأدب الشعبي الى أن أوازن بين الفروسية في أوربا وبين الفروسية العربية . ذلك لأن الفروسية انما غلبت على أوربا الغربية في الجزء الثاني من القرون الوسطى ـ وكانت بواكيرها في القرن الحادي عشر ، وبلغت ذروتها في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم أخذ نجمها في الأفول تدريجيا بظهور نمط آخر للحياة عرف به عصر النهضة أو عصر الاحياء . ولكن الفروسية العربية أقدم من هذا عهدا وأرسخ قدما ، حتى اننا لا نستطيع أن نتبين بدايتها على التحقيق أو الترجيح . . فان الفرس كان عنصرا هاما في الحياة الجاهلية ، تقاس به الثروة والقدرة على السواء . . كما نجد الفارس يبرز في المجتمع العربي الجاهلي ، ويصبح المحور الذي تدور عليه حياة القبيلة بأسرها . واستمرت الفروسية طوال التاريخ العربي ولا تزال موجودة ومشهورة في كثير من بيئات العالم العربي . وللفرس العربية شهرتها العالمية الى الآن ، ولا نبالغ اذا قلنا أنها صاحبت الحياة بربوع الجزيرة العربية دهرا طويلا ، و « تكاد تكون قديمة قدم الأخبار والروايات العربية . ويبلغ من أصالة الفروسية عند العرب أن اللغة العربية زخرت بالالفاظ الدالة على أوصاف الفرس وأجزائها ومراحل عمرها ونتاجها . وأجزائها وعرفت بيئات خاصة بوفرة الأفراس واشتهر آحاد بالخبرة العملية المرتبطة بتربية الأفراس ، وحرص المعنيون بالفرس على أصالتها وحمايتها من الهجنة ، وحفظ هؤلاء المربون أنساب أفراسهم بالضبط . واذا كانت الخلافات والمعارك قد اشتجرت حول الربوع والبلاد وبعض المال ، فانها قد اشتجرت أيضا من أجل التنافس على الأفراس ، ومن الشواهد الدالة على ذلك حرب داحس والغبراء[1] . وسنجد كل هذه الخصائص في السيرة الهلالية التي جعلت للفرس تشخيصا يقربها من صفات الفارس الذي تكاد تلازمه في السلم والحرب على السواء .

ومن الأسماء المشهورة التي تطلق على الفرس بصفة عامة الاسم « الجواد » وهو ما يؤكد قيمته في التراث العربي ، ويسمى أيضا الفحل ، وكل فارس يطلق على فرسه اسما خاصا يشتهر به وهو ما يرفع مكانته وما يدل على العلاقة الحميمة بين الفرس والفارس . ولا تزال الحياة في العالم العربي ترى أن الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الانسان ،

(١) جيفري تشوسر ، حكايات كانتربري ، ترجمة وتقديم وتعليق : د . مجدي وهبة ، د . عبدالحميد يونس ص ٤٠ .

وتمتاز بتناسق أعضائها وصفاء لونها وسرعة عدوها وطاعتها لراكبها عند الكر والفر ، وهي معروفة بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء ، وهي تعرف صاحبها الذي اعتاد أن يركبها ولا تسمح لسواه بأن يمتطي ظهرها ، وعندما ينام صاحبها تسهر بجواره ، وعندما تحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه توقظه بقرع أقدامه . والسيرة الهلالية تصور هذا التشخيص الذي يظن البعض أن فيه قدرا من المبالغة ، ولكنني عندما درست السيرة الهلالية وقمت بمواجهة واقعية لحياة الفرسان في محافظة الشرقية التي احتفظت ببعض امارات الفروسية أدركت صحة هذا الوصف ، وأدركت اهتمام هذه البيئات بأصالة الأفراس تماما كالفخر بأصالة الفرسان ، وكما يحى المرء بشرفه على أساس التتبع الدقيق لنسبه فكذلك يفعل الفارس في الاهتمام بالنسب الخاص بفرسه . وأفضل أنواع الخيل هو (الأصيل العربي) وهو ما تردده السيرة الهلالية الى الآن ، وهو حصان الركوب ولا يستخدم في عمل آخر ، ثم ان الحصان العربي يشتهر الى جانب هذا كله بصفات جمالية تميزه عن الجياد خارج الوطن العربي الكبير[٢] .

وسيرة بني هلال كغيرها من السير الشعبية تعتمد على المبارزة أو مواجهة الفارس البطل لعدوه ، ولهذا الضرب من المبارزة فن يقوم على الوعي الكامل بالملاحظة والرشاقة الخارقة في الحركة وهي صفات لابد من وجودها في الفارس والفرس على السواء . ولا يزال التراث الشعبي يحتفظ برقص الخيل وهو عريق عراقة التراث الشعبي العربي ، والأعداء الذين يواجهون الأبطال في السيرة الهلالية لابد أن يكونوا هم أيضا من الممتازين في الفروسية . وهذا الأسلوب الملحمي يقوم على الاستعراض كما يقوم على التشويق ، ومن أبرز سمات السيرة الهلالية أنها لاتحكي بطلا واحدا ولكنها تحكي أربعة أبطال لكل منهم مسؤوليته في تكامل الحياة تنظيما للمجتمع الهلالي ، ولكنهم مع هذا كله فرسان يتفوقون في الكر والفر حتى يحرزون النصر على أعدائهم ويحققون اعادة الأصالة العربية على الأقاليم والديار في ملحمتهم الكبرى التي عرفت بالتغريبة .

وهذه الملحمة الهلالية هي التي صورت وقائع العرب القيسية في المدة بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين ، أي ابان الدولة الفاطمية ، ولقد سبق أن ذكرنا أنها لا تحكي بطلا واحدا وان كان أبو زيد الهلالي هو الذي أصبح أكثر شهرة من زملائه ، وهو الذي مهد للملحمة باكتشاف الطريق الى الغاية وهذا التمهيد هو الذي عرف في الملحمة بالريادة التي كان من أهم أحداثها الحافز على الغزوة الكبرى التي نهض بها الهلالية لتخليص الجيل الثاني أي أبناء الأبطال من الأسر على يد خليفة الزناتي حاكم تونس . وتذكر الملحمة أن أبازيد استطاع في الريادة أن يفر من الأسر وأن يعود الى قومه في نجد ، فما كان من الهلالية الا أن قاموا قومة رجل واحد يستهدفون مدينة تونس لتخليص الأسرى وهم : يحيى ومرعي ويونس .

الفارس الأسمر :

ولمهد الملحمة لمسارها بموقف درامي فصلت فيه الظروف والملابسات التي خرج فيها أبو زيد للحياة فقد روت الملحمة أن الأمير رزق كان يتلهف بطبيعته العربية على أن ينجب ولدا تفاخر القبائل الهلالية كلها به . فتزوج الى عشر نساء ، ولم يكن يجمع ـ كما يقضي بذلك الشرع الحنيف ـ الا بين أربع منهن فقط ـ وما آله وحز في نفسه أنه أنجب من

---

(٢) مجلة الفنون الشعبية ، ع ٢٤ ، الفروسية ورقص الخيل ، ماهر صالح ص ٧١

زوجاته العشر ابنتين ، كما أتت احدى نسائه بصبي ولدته مشوها ، وقبيل هذا الحادث غير السعيد تزوج رزق زوجته الحادية عشرة ، وهي « خضرة » ابنة شريف مكة ، ومن ثم عرفت بالشريفة ، وأثلج صدره ما رآه من امارات الحمل عليها ، اذ كان يتوقع أن تأتي له بغلام سوي يجمع الشرف الهاشمي الى الدم الهلالي ، فبعث الى الأمير غانم رأس بني زغبة يدعوه ورجاله ليشاركوه الحفل بولادة ابنه من بنات الأشراف فاستجابوا الدعوته وأصبحوا ضيوفا ينتظرون وقوع الحادث السعيد .

واتفق للسيدة « خضرة » أن تخرج مع الأميرة « شمة » احدى زوجات سرحان في جمع من العقائل ، فرأت طائرا أسود ينقض على مجموع من الطير مختلف الألوان والأنواع فيغلب عليه ويقتل الجانب الأكبر منه ، فأعجبت به ورفعت وجهها الى السماء تدعو الله أن يرزقها غلاما على شاكلته ولو كان قاتم اللون ، واستجاب الله لها .. وغضب الأمير رزق ولم يكن يصدق أن الغلام ولده ، ولكنه أبقى زوجته لكلفه بها ، وأبى على نفسه أن يرى الغلام بعينه ، واكتفى بما سمع من المرأة التي أبلغته النبأ ، وحال بين الجميع وبين رؤيته الى أن جاء اليوم السابع فمد السماط وأحضر الغلام الى الضيوف ، كما تقضي بذلك العادة المتبعة ، تحمله جارية على محمل من الفضة تغطيه غلالة لا تبين منه شيئا وألقى السادة عليه « النقوط » من ذهب وفضة ، ورفع أحدهم الغلالة فهاله أن يرى الغلام أسود فاحما . وكان الأمير رزق أثناء هذا كله عند باب خيمته ، فلما دخل أشار عليه معظم أصحابه أن يخلي بينه وبين زوجة هذه ، وشككوه في خلقها وأعلنوا أن ابقاءه عليها يجر العار عليه وعلى قومه جميعا ، فأقصى خادما وأرسلها وابنها الى أبيها في مكة ..

ورأت خضرة أن تنزل وابنها في الطريق وألا تعود الى أبيها متهمة في عرضها حتى لقيها الأمير « فضل بن بيسم » رأس قبيلة الزحلان وعرف خبرها فاحترمها وأكرم وفادتها وطلب الى زوجته أن تتعهدها ، وتبنى ولدها ونشأه مع ابنيه « منعم ونعيم » . ولكن بركات وقد أصبح هذا اسمه ، بز أقرانه في القوة والشجاعة ، حتى اذا بلغ الحادية عشرة من عمره كان قد ثقف معارف الدين والدنيا مما كان يدرس في جزيرة العرب ، بما فيها من علوم اللسان العربي وغير العربي والرياضيات والتنجيم والسحر والكيمياء ، وتحول « بركات » الى ضرب آخر من المعارف لعله أشد لزوما لفرسان ذلك العصر ، فقد استجاب لاشارة معلمه وطلب الى فضل بن بيسم الذي يتصور أنه أبوه ، أن يهدي له جوادا ليتدرب به على الفروسية وحمل السلاح .

وتتعاقب أحداث هذه المواقف الدرامية ، فتروي الملحمة أن بركات عندما أراد أن يطلب الى الأمير فضل الجواد ليتدرب على الفروسية رد عليه بما يريب في بنوته له ، وان كان يقصد اعزازه واكرامه ، فانكفأ الفتى الى أمه يسألها جلية خبره ، فزعمت أن الأمير فضل عمه ، وأن أباه قد قتل على يد هلالي يدعى الأمير رزق نايل ، فأثار ذلك حفيظته ليأخذ بالثأر وليقتل هذا الأمير . ولم يكن يدور في خلده أنه أبوه في الحقيقة ، ووهبه الأمير فضل خير جياده وعلمه الفروسية والطراد والكر والفر وما الى هذا من فنون الحرب ، وسرعان ما برز في الركوب حتى حسده أبناء القبيلة التي يعيش في كنفها وتفوق على الجميع في لعبة « البرجاس » وأصبح « بركات » على الأيام الفارس الذي يحمي الديار والذمار والأموال لبني الزحلان .

وتعود بنا السيرة الى الأمير رزق فنراه يعتزل قبيلته بعدما غادرته زوجته وعاش في خيمة من الشعر الأسود دلالة على الحزن والأسى واصطحب معه عبدا واحدا يقوم بحوائجه ، واتخذ منزله الى جانب العين التي رأت عندها زوجه « خضرة » تفوق الطائر الأسود على غيره . ولم يمض طويل وقت حتى اجتاح نجوع « بني هلال » جدب ماحل استمر امدا ، فرأى « سرحان » والأشياخ من الهلالية أن يهاجروا الى نجوع بني الزحلان . بيد أن الجماقرة وبعض الهلالية الأخرين ظلوا مع الأمير رزق ـ وكان المطاع بينهم ـ ولما بلغ سرحان وقومه هدفهم تصدى لهم بركات والحق بهم هزيمة منكرة ، فأرسل سرحان يستنجد بالأمير رزق فأجابه الى سؤاله ، وذكر له اسم بركات في الطريق وكاد يعرف أنه ولده . وتساءل بينه وبين نفسه اذا صح ما توقعه ، فلماذا سمي بهذا الاسم وقد سماه عند ولادته « أبا زيد » ؟ ولما بلغ موضع الهلالية المندحرين حمل عليه بركات وقد أخذته سورة الغضب عندما عرف اسم منازله ، وذكر أنه واتره في أبيه . وسوف رزق المبارزة ما وسعه التسويف ، وكاد الابن أن يقضي على أبيه لولا أن نبهته أمه وصارحته بجلية الأمر ، فأقر الأب ابنه واسترد زوجته واعترف « بنو هلال » جميعا بمكان بركات من أبيه ومنهم .

وتثبت الملحمة الهلالية بهذا الفارس الأسمر يقرن بين العروبة والسمرة لواقع تاريخي هو مواجهة الشعب العربي بأعدائه من الصليبيين والتتار وذلك تميزا للعروبة بين الشعوب ذوي الوجوه البيضاء من ناحية وذوي الوجوه التي تغلب عليها الصفرة من جانب آخر . وهذه العقدة اللونية التي ترمز الى موقف العرب من أعدائهم نجدها في سير شعبية أخرى على رأسها سيرة « عنترة بن شداد العبسي » ولكننا نلاحظ فارقا له أهميته بين السيرتين في هذه الظاهرة هو : أن أبا زيد صريح النسب العربي شريفه أما عنترة فهو ابن أمة حبشية وان كان الشعب قد جعل هذه الأمة من الأميرات . وقد أكد الشعب النزعة الى وحدة الكلمة تأكيدا واضحا فمهد الى عودة الابن الى أبيه ، مستغلا هذه الفرقة ليضم الى الهلالية من دريد وزغبة والجماقرة بني الزحلان[3] .

والفارس الثاني الذي له مكان الصدارة في الملحمة الهلالية هو « دياب بن غانم » ولمولده قصة تبين الحافز النفسي المباشر على قوة احساسه بذاته ومناظرته للاخرين حتى ولو كانوا من فرسان قبيلته ، وهو من قبيلة زغبة . وقد مهدت « سيرة بني هلال » لمولده بحادثة طريفة ، هي أن أباه غانم كان رجلا مزواجا ، وان ظل أبتر زمانا . ثم بنى بأم دياب ، وكانت امرأة دميمة شوهاء ، لها ناب بارزة قبيحة كناب الحيوان ، يفر منها كل من يراها ، فدعاها ذلك الى التحجب والانزواء وأجبل غانم عليها رجاء الانجاب منها ، دون زوجاته الجميلات العقيمات ، وتحقق أمله ، وولدت له دياباً ، فصبر على عشرتها أربعين عاما ، اعتزازا بابنه الذي يحفظ له اسمه ومكانته ويصدر دياب بن غانم في سلوكه عن عقدة نفسية تجعله يبالغ في احساسه بذاته وتشبثه بالحصول على كل مايرغب فيه دون أن يدخل في حسابه مشاعر الأخرين ، ولو كانوا من أبناء عمومته . وقد صورته الملحمة في صورة الجبار الطاغية الذي أراد ابنة الزناتي لنفسه ، ولم يأبه لما كان بينها وبين أسيرها من صلات ، وما زال بها يراودها عن نفسها ، فتأبى عليه حتى قتلها . وجاء في السيرة أن السلطان حسن بن سرحان تزوج من « نافلة » أخت دياب ، بعد أن وعده بأخته « نوربارق » المشهورة بالجازية . وتصور السيرة المنافسة بين الحسن بن سرحان وبين دياب ، وقد أدت هذه المنافسة الى لون من الموازنة جعلهما يتناقضان ، فاذا كان

(٣) تراث الانسانية ، المجلد الأول ، العدد ٤ ـ ٥ ابريل سنة ١٩٦٣ .

الحسن كريما معطاء ، فلا بد وأن يكون دياب شحيحا مختصبا ، واذا كان الحسن سمح النفس ، يعفو عند المقدرة ، أو يطلق سراح دياب ، كلما شَفَعَ له أبو زيد ، فان ديابا يجب أن يكون صاحب غدر ، فقد اغتال الحسن على فراشه ، ووثب بأبي زيد وهو يلعب معه .

ولد صورة المصريون ديابا بنفسه مغرورا بشجاعته ، متهورا في إقدامه ، ضيق الصدر عصبي المزاج ، ولذلك يقولون لكل نافذ الصبر « هو أنت زغبي ؟ » ، نسبة الى زغبة قبيلة دياب . وكان دياب محبا لرمحه وفيا لفرسه . وتروي السيرة الهلالية أن السلطان حسن استدرج ديابا وألقى به في غياهب السجن ، ولما احتيل لخروجه انتقم لنفسه بأن قتل الحسن ، وفر مغاضبا إلى الحبشة واستتب الأمر لأبي زيد بحكم بلاد المغارب بأسرها تقريبا ، فعاد دياب ، أو أعيد ، وطالب بحقه في الملك ، فرفض أبو زيد وما زال دياب ينافسه حتى استدرجه وقتله ، كما قتل الجازية ، وتملك على البلاد ، يستبد بها وحده ، ودانت له قبائل دريد وبني جعفر والزحلان[٤] .

وكان من المفروض أن نبدأ بالحديث عن « الحسن بن سرحان » لأنه كان يمثل الرياسة على الأمراء والفرسان . ولكننا آثرنا أن نساير المحور الأساسي للملحمة وهو الفروسية . ولقب الحسن بن سرحان بالسلطان ، ويرجع ذلك ان استخدام هذا اللقب في العالم العربي كان متأخرا ، ومعناه أمير الأمراء أي الرئيس المعنوي للفرسان . ويمثل الحسن بن سرحان بهذه المكانة « الوجاهة » في المظهر وفي السلوك . ومن الواضح أن الوجدان الشعبي لم يكتف بهذه الامارة في القبيلة ، ولكنه أسبغ عليه صفات الملك كما تمثلها الشعب في الفترة التي تكاملت فيها السيرة . وهو يصوره معتزا بمكانته في قومه وتشبثه بها ، وكانت الشورى هي القاعدة الأصيلة في الحكم ، فلم يكن يستطيع أن يبرم أمرا من الأمور المتصلة بالمجتمع الهلالي الا اذا استشار أكابرهم الذين يقومون منه مقام الأمراء يسدون اليه النصح ويقومون في الوقت نفسه بتنفيذ ما يستقر عليه رأي الجماعة ، وهذا يفسر ولو بطريق غير مباشر ايثار الشورى في الحكم . فلا نجد في السيرة عن الحسن بن سرحان أنه تحيَّف في أحكامه أو استبد بالأمر . واذا كان قد اضطر الى حبس دياب بن غانم في الحلقات الأخيرة من السيرة ، فان ذلك لم يكن عن انتقام شخصي ، وانما كان في سبيل المحافظة على الصالح العام ، لأن ديابا أراد أن يستأثر بالغنيمة كلها في تونس . وهكذا يتحول النضال الذي أملته العصبية القبلية القديمة بين الحسن ودياب ، الى نضال من نوع آخر بين ملك وفارس ثائر عليه . وكان من الطبيعي أن يصور الوجدان الشعبي السلطان كريما . ولقد بالغ الشعب في اسباغ هذه الخصلة عليه حتى جعلوه يعطي دائما ولا يأخذ أبدا ، ويعطي المحتاج وغير المحتاج على السواء ، يعطي والقحط يكتنفه كما يكتنف غيره ، يعطي في سرف يخرجه عن التعقل في كثير من الأحيان . ومن الخصال التي تساير المثالية في السلوك عند الحسن بن سرحان العفو عند القدرة عليه ، وهي تؤكد العدل الذي عرف به والرحمة التي غلبت عليه . ونحن نراه في التغريبة يعفو عن أبناء الملوك الذين حاربوا الهلالية ويملكهم في مكان آبائهم ويبسط عليهم حمايته كما أنه كان يعفو دائما عن دياب على الرغم من أنانيته وحقده ، حتى أدى به ذلك الى حتفه . ولقد أبعده الوجدان الشعبي في مصر عن الجو القبلي ، وأحاطوه بهالة من الاجلال وأسبغوا عليه من الوقار والاحتشام والحسن في الهيئة والسمت ما يجدر بالملوك والسلاطين . ولكي يكسبوه الصفة والواقعية زعموا أنه هو الذي شيد في القاهرة المسجد

---

(٤) معجم الفولكلور ، ص١٢٩ ـ ١٣٢ ، مكتبة لبنان ، ط . ١٩٨٤ .

المعروف بمسجد السلطان حسن . ولم يدفعهم الى ذلك مجرد التشابه في التسمية فحسب وما يستتبعه من لبس ، وانما دفعهم اليه أيضا أن هذا المسجد من آيات العمارة الدالة على السرف والبذخ . ونحن نعلم أن صاحبه الذي سمي به هو الملك الناصر حسن أقامه عام ٧٥٧ هجرية[٥] وأصبحت هذه الشخصية على الأيام من الأمثال الشعبية المصرية المشهورة يكنون بها كل فرد يجمع الى الكرم المسرف حسن السمت والهندام ، ويقولون عنه « عامل أبو علي » والمتشدون يستغلون هذه الخصلة ويبالغون في وصفها استعطافاً للمستمعين واستدرارا لعطفهم[٦] .

وليس في هذه السيرة الهلالية من الأعلام من يضارع هؤلاء الثلاثة في التخصص والبروز ، على الرغم من الاعتماد على الملاحظة الخارجية في رسم صورهم . وهذا بدير بن فايد ، وهو رابع الأربعة ، ليست له علامة تميزه عن غيره سوى وظيفة القضاء التي لم يبلغها بالتفوق في العلم وانما انتقلت اليه انتقال الارث ، ولكن هذا لم يمنع الوجدان الشعبي من أن يجعلوا هذا القاضي الأمين على اقامة الشرائع والشعائر يبدو في سمة العلماء وكراماتهم ووقارهم واحتشامهم ونزاهتهم . وهو يجمع بين الأصالة في المحافظة على الأعراف والتقاليد التي لا تتنافى مع الشريعة . وهو بمثابة الضمير الذي يحتكم اليه في السلوك وفي تنظيم العلاقات بين الأفراد والجماعات . وله مكانته في الشورى مثله في ذلك مثل زملائه وهم : أبو زيد والحسن بن سرحان ودياب بن غانم ، وهم من الفرسان الذين أسهموا في الملحمة الهلالية . وهذا القاضي بدير بن فايد يشخص المثل الذي يريده الشعب في الجمع بين الأصالة العربية والشريعة الاسلامية .

أما « الجازية » فهي من أشهر الشخصيات النسائية في السير الشعبية العربية ، ولها مكانتها البارزة في السيرة الهلالية . وتذكر السيرة أن اسمها الأصلي « نوربارق » والجازية لقبها . وهي أخت السلطان حسن بن سرحان . وصورة الجازية مثالية ، اذ توصف بأنها « جميلة النظر ، لطيفة المحضر ، بديعة الجمال ، عديمة المثال في الحسن والكمال ، والقد والاعتدال ، وفصاحة المقال ، لايوجد مثلها بين الخلق ، لا في الغرب ولا في الشرق » . وقد تزوجت من شكر بن أبي الفتوح الهاشمي ، صاحب مكة ، وأنجبت منه ولدا اسمه محمد . وعندما اعتزم بنوهلال الرحلة عن نجد الى أفريقيا آثرت الجازية أن تصحب قومها ، وأن تخضع للعاطفة القومية ، وتهجر زوجها شكر الذي كانت تحبه ، ولا تعدل به رجلا آخر . ومن أجل تلك العاطفة هجرت زوجها الذي تؤثر ، وولدها الذي تحب ، وفارقت خفض العيش الى جفوة الحياة القاسية التي تقوم على النقلة والحرب . ومن أهم خصائص هذه الشخصية أنها لم تكن مثل الكثيرات في السير والملاحم غادة بارعة الجمال ، تحفز البطل الى مقارعة الفرسان وركوب الأهوال ، ولكنها كانت امرأة متزوجة آثرت قومها على هنائها العائلي ، وواجهت موقفين ، صدرت فيهما عن عاطفتها القومية فحسب ، الأولى أنها عرضت نفسها على أبي زيد الفارس الهلالي المشهور ، ليتبني بها بدلا من زوجته « غالية » التي عادت مغضبة الى جزيرة العرب ، وذلك ترضية له وتشبثا به . حتى لايفارق قومه ، وهم أحوج مايكونون اليه . والثاني ـ عندما اضطرت الى الزواج من القاضي بن مقرب في مصر والذي لم يستطع أن يستبقيها معه ، وظلت لياليها تشغله بالقصص ، كما فعلت شهريار ، حتى اذا غفل عنها تركته ، ولحقت بقومها . وكما كان الأمراء هم الصور الدالة على أقوامهم ، فكذلك كانت

(٥) علي مبارك : الخطط التوفيقية ، ج ٣ ص ٧٩ .

(٦) د . عبدالحميد يونس : الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، ص ١٩٥ - ١٩٦ .

الجازية هي الصورة الدالة على نساء الهلالية جميعا وكانت محاربة ، امتازت بشجاعة نادرة تكاد تقربها من الرجال ، وبلغ من قوة شخصيتها أنها كانت تشارك في تدبير الأمور ، واقرار الخطط ، حتى قيل أن لها حق المشورة في الديوان(٧) .

ولا تستكمل السيرة أهم مقوماتها للملحمية الا اذا جعلت الخصوم يكافئون الأبطال من بني هلال ، ولذلك برزت صورة « خليفة الزناتي » في تونس الخضراء وقد بالغت السيرة في العناية به . ولم تغفل وجوب التعادل بين الخصمين لأن خليفة الزناتي كان الشخصية الوحيدة البارزة التي تقف أمام أبطال الهلالية الأربعة . ولم يقنع الشعب في تصويره كغيره من الأبطال ، ونحن نذكر أن الأحداث التي أحاطت مولد أبي زيد أو دياب أو غيرهما من أبطال السيرة لم تكن خارقة أو خرافية وانما كانت للابانة عن مكان هؤلاء من آبائهم وأقوامهم ، وعما تخبئه المقادير لهم . أما ولادة خليفة الزناتي فلم تقم بمجرد المبالغة والتهويل ، وانما قامت بمجاوزة الحدود الطبيعية . حتى لتسلك المولود مع الشخصيات الأسطورية . فقد انفرد بأنه من أب إنسي وأم جنية ، وللخيال الشعبي في التزاوج بين الانس والجن عقائد لاتزال موجودة الى الآن . واستتبع ذلك مغايرة حياته للأناس من حيث التعرض للتلف . وما عليه اذا طعن الا أن يسكب على جرحه قطرات من « ماء الحياة » حتى يبرأ لتوه . ولن يلقى حتفه الا اذا حان حينه المقدور . ومن ثم فهو شجاع لايهاب أحدا من الفرسان كائنا من يكون الا دياب بن غانم ، وهو بصير بأساليب الحرب عنيد في النزال صبور على الكر والفر ، له حربة تقد الفارس والفرس ، وتفلق الصخر تحتها ونتج عن هذا أن أصبح السيد المطاع في قومه لا يعصى له أمر ولا ترد عليه كلمة . فلما اقتحم الهلالية بلاده نفر اليهم في حشمه وأحلافه واشتدت وطأته عليهم وتنازل فرسانهم صبورا عنيدا ، وكان يقهرهم واحدا بعد واحد . لم يقف أمامه الحسن وأبو زيد . وصرع ثمانين من شجعانهم ، ولم يقنع بهذا بل كان يجز رؤوسهم عن أبدانهم ويعلقها على أسوار تونس ارهابا للمهاجمين . وكاد اليأس يستولي على الهلالية ويعيدهم أدراجهم لولا أن استعطفوا دياب وكانوا يعرفون ، كما يعرف خليفة الزناتي ، أنه وحده الذي يصرعه ، فلما رآه عرفه لساعته ، ولكنه لم يتزلزل وظل يجالده ويداوره الأيام الطوال . وتصل السيرة في هذه المعركة الى غايتها القصوى ، وعلى الرغم من وضوح النتيجة فان التوازن بين الرجلين يبعدها عن المخيلة ، وهنا تتداخل المكيدة في شخص سعدى ابنة الزناتي فترجح كفة دياب عليه . وليست لخليفة الزناتي في السيرة خصلة غير الشجاعة والحزم ، ولولا ماكانت تدبره ابنته بليل ما أفلت الجواسيس في بلادهم ، ولا وقفت جحافل الهلالية في تغريبتهم . وليس في المعسكر الزناتي من الرجال سوى هذا البطل(٨) .

الريادة والتغريبة تاريخ شعبي

وبعد أن عرضنا للشخصيات الأساسية نجد أن من الضروري أن نتابع هذه الملحمة الكبيرة . ولهذه السيرة تمهيد يعرف بالريادة ، ومعناها كشف الطريق والتعرف الى الغاية ، وقد انتدب لها ثلاثة من الفتيان الأوائل في الجماعة ، كما يقال في العرف الفني الحديث ، أي انهم الجيل الثاني ، وهم يحيى ومرعي ويونس يتزعمهم فارس القبيلة أبو زيد . وكان عمل هؤلاء الرواد أدنى الى التجسس ، فتنكروا في زي الشعراء الجوالين . ونحن نستخلص من الحوادث الكثيرة

(٧) المصدر السابق .

(٨) المصدر السابق ص ٢٠١ - ٢٠٦ .

المتشابكة معالم الطريق الذي سلكوه ، وهو الجانب الأكبر من الوطن العربي لكي يعيش المستمعون للملحمة في ربوعه بلا عائق . فقد توجهوا الى مكة ثم ساروا عبر الفرات الى العراق ، وعرجوا على بلاد الشام فمروا بحلب وحماه وطرابلس والقدس وغزة ، ومنها الى العريش فبلبيس فمصر فالصعيد وانتهى بهم المطاف الى تونس . وكانوا في كل مرحلة ينزلون فيها يدرسون المسالح والحصون والطرق والمنافذ ويسبرون غور قدرتها على الدفاع ، الى ما خبروه بأنفسهم من الأحلاف والخصوم بالنسبة لبني هلال . ولكنهم وقعوا جميعا في قبضة صاحب تونس وهو « خليفة الزناتي » ولم يستطع الافلات الا أبوزيد الذي أكمل دراسة بلاد المغرب ثم عاد أدراجه الى القبيلة في خمسين يوما بالسير الحثيث المتواصل ليجلب فدية الأسرى كما توهم صاحب تونس ، وليطلب الى القبيلة التغريب لفك الأسرى واستيطان بلاد المغرب كما كان مقررا من قبل .

وأخذت الجماعة كلها تستعد لهذه التغريبة الكبيرة التي لم تقم بمثلها من قبل وآثر رجالاتها أن يستقدموا « نوربارق » ، « الجازية » ، وكان ذلك لاستقرار الرجال واستنهاض الهمم عند التقاء الجموع ، ثم تحركت العشائر والبطون ، وكان ترتيب الركب كما يلي : أبو زيد الذي راد الطريق في المقدمة ومعه رجاله من آل جعفر والزحلان ، ويليه كبير أمرائهم الحسن بن سرحان الملقب بالسلطان ومعه رجاله من بني دريد ، والى جانبه بدير القاضي ومعه رجاله من القوايد ، وخلفهما دياب بن غانم على رأس بني زغبة ، وفي خاتمة الركب زيدان بن غانم وأخو دياب على رأس الجهال يحمي الشيوخ والأطفال والنساء والأموال . وكان عدد المقاتلة فيما تزعم السيرة « أربع تسعينات ألوف » لكل أمير واحد من هؤلاء الأربعة .

وساروا في الطريق المرسومة في الريادة وعبروا الفرات ووصلوا الى العراق ، ثم حاربوا العجم أو « الأعجام » كما تنعتهم السيرة وكانوا سبعة ملوك . وأهم ماوقع لهم في هذه الحرب أسر « مارية » ابنة القاضي بدير واسترجاعها . وما كادوا يواصلون رحلتهم حتى حاربوا التركمان ثم تحولوا الى حلب وحققوا انتصارا في المعارك التي واجهوها . وجدوا في السير فمروا بحماة وحمص وبعلبك ، وغلبوا على دمشق وعرجوا على بيت المقدس وزاروا المسجد الأقصى وقبة الصخرة ثم تركوها الى غزة ، واتجهوا بعد ذلك الى العريش . ودخلوا أرض مصر وامتدت منازلهم حتى شملت الصالحية والقرين وما حولها ، وتريثوا أمدا لأن عزيز مصر يكتب الكتائب للاقائهم من دمياط الى هوارة الجيزة ، فاحتالوا حتى فروا منه واتخذوا طريقهم الى صعيد مصر وكان يحكمه « الماضي بن مقرب » . ولم تنس السيرة أن تذكر لنا أنه من أصل عربي وأنه كان في نجد قبل أن يستقر به المقام في مصر . ولكنها لم تذكر على التحقيق أنه من ولد هلال . وكان من الطبيعي أن يلقى الهلالية بالاكرام المتوقع من عربي مثله . ولكنه اشترط عليهم أن يبقى بالجازية وأن يأخذ فرس دياب بن غانم . وتابعوا طريقهم . أما الجازية فقد احتالت عليه ـ كما ذكرنا من قبل ـ وواصلت الطريق حتى لحقت بقومها ، أما فرس دياب فقد نفرت منه ولم تسمح له بأن يمتطيها وعادت الى صاحبها . واتخذت السيرة أسلوب الوصف التفصيلي للوقائع والأحداث ومزجت بين وصف البلدان وذكر العلاقات بين الهلالية والسكان . ولم تتغير طريقتهم في الانتصار على خصومهم ، فقد كانوا ينزلون بجوار المدينة أو الامارة فيطلب اليهم صاحبها العشور فيستمهلوه أو يصانعوه ثم يأخذوا في التغلب عليه بالقتال أو بالحيلة أو بهما معا .

وبلغ الهلالية هدفهم الذي يقصدون ، وهو تونس الخضراء ، وكان ملكها ، كما أشرنا ، هو « خليفة الزناتي » ويكنى أبا سعدي . ولم تكن مملكته كالممالك التي مروا بها . فقد كان فارسا مقداما ، وكانت المدينة حصينة منيعة ، وكان يأتمر بأمره أقيال ذوو بأس شديد . والتقى بنو هلال بزناته وكانت مقتلة عظيمة مات فيها عدد كبير من فرسان الطرفين . واستمرت الوقائع سجالا ، والفرسان يسقطون زرافات ووحدانا ، وناشت السيوف فتيانا من ولد أبي زيد ودياب ، وغيرهما حتى اذا ضج الهلالية ورأوا أن الأمر يكاد يفلت من أيديهم ، وهم الذين قطعوا هذا الطريق المخوف على طوله ، ولقوا المكاره على كثرتها لكي يبلغوا هذا الموضع الخصيب ،استغاثوا بدياب فتأبى عليهم أول الأمر ثم استجاب لهم فقتل خليفة الزناتي وفتح تونس وفك الأسرى الثلاثة مرعي ويحيى ويونس وتحدثنا السيرة أنه جلس على عرشها .

ويأتي بعد ذلك الجيلُ الثالثُ الذي يعرف بجيل « الأيتام » اشارة الى ما فعله دياب الطاغية في آبائهم من قتل ، وهو يقوم كله على محاولة الأخذ بالثأر منه . ويبدأ بوصف ما مر على بني هلال من السنين العجاف فلم يكتف دياب بطاعتهم ، ولكنه أمعن في اذلالهم فمنع عنهم خيرات البلاد التي ملكوها بسيوفهم واستاق أنعامهم وأموالهم وأخذ يعمل السيف في رقاب بنيهم خشية أن يشبوا على الانتقام منه . وهذا الختام يعرض خلاصة الفلسفة التي لابد من أن يذكرها كل انسان وهي أن الجنوح الى القتال من أجل الغنيمة وايثار تقويض الدور وتشريد السكان المسالمين لابد أن ينتهي آخر الأمر الى مكابدة ماعملوه في غيرهم . ويردد الشعب مثلا سائرا مشهورا وهو « كأنك يا أبا زيد ما غزوت »[٩] .

الابداع الشعبي انما يعبر عن وجدان الجماعة

وأهم مايسجله المتذوق لسيرة بني هلال أن الوجدان القومي لايفرق في أدبه بين الحياة وبين الفن ، فقد صدرت سيرة بني هلال عن فلسفة واضحة في الفكر وفي الشعور وفي التعبير جميعا ، وذلك لأن الشعب لم يشغل باله بالتفريق ـ ولو الى لحظة واحدة ـ بين الشكل وبين المضمون ، فالمقطعات المنظومة في الملحمة تكاد تكون واحدة في قالبها ، وطرائق التنقل بين أغراضها وفي وزنها ومطالعها وخواتيمها فهي ترسل على ألسنة الفرسان المتبارزين ، والبادىء وهو الذي يختار الوزن والقافية ، ويرد عليه الثاني بنفس الوزن وبنفس القافية ، وكأن الأمر لايعدو أن يكون مبارزة بالشعر وامتدادا لتقاليد المناظرة والمفاخرة والنقيضة في الشعر الفصيح . ويستهل الفارس كلامه بذكر اسمه ، لأن السيرة الشعبية لم تكن تمثيلا مشخصا متحركا أمام النظارة ، وانما كانت حديثا مرسلا من منشد محترف يتوسل بآلته الموسيقية المعروفة بالربابة ، وهي الآلة التي كانت ذات وتر واحد وأصبحت بفعل التطور ذات وترين ، ونغماتها متواصلة ومتهدجة تساير الصوت البشري وتمثله . ويسبق اسم الفارس ايراد لفظ الفتى تأكيدا للفتوة العربية المعروفة في الفروسية ، وتأتي بعده نسبته الى قبيلته توضيحا لموقفه النفسي من منازله .

وكانت التقاليد المرعية ، سواء في هذه المقطعات أو في استهلال السمر وختامه ، تبدأ بالصلاة على النبي وتقرنه دائما بصفته العربية تذكيرا بأن خاتم النبيين انما اصطفي من أمة العرب . فالقصيدة والسمر يستهلان بالصلاة على النبي

---

(٩) المصدر السابق .

« العربي » أو « القرشي » أو « التهامي » أو « سيد ولد عدنان » . ويسجل المنشد المحترف في مطلع سمره أو على لسان فارسه ما يصاحب هذه الصلاة من الخشوع وانهمار الدموع ، مما يبرز الفارق بين حاضر العرب المسلمين وبين ماكانوا عليه وما ينبغي أن يكونوا عليه . أما النثر فانتقل من فارس الى فارس ، ومن موقف الى موقف مع التعليق والشرح ولا عبرة بما يجده الدارس في النسخ المطبوعة أو المخطوطة من أمثال هذه العبارات ، « قال المؤلف . . . قال المصنف » لأن المعول على « الراوي » الذي يرتفع على يديه الحاجز بين الانشاء والانشاد ، فالذين ألفوا السيرة نجموا من الشعب العربي واندمجوا فيه ، والذين ينشدونها كذلك .

وتستوعب سيرة « بني هلال » ـ بل تستوعب سيرة كل بطل من أبطالها ـ كأبي زيد ـ القيم الانسانية العليا بأسلوب فطري تلقائي لم تطمسه تقاليد الانشاد . فالحق والخير والجمال وحدة لا تكاد تنفصل ، والمعرفة والخبرة والسلوك وحدة لاتكاد تفترق ، وتحقيق الحياة عمل ايجابي دائب وحركة متصلة لهدف كبير لايتم الا على أساس من كرامة الفرد والمجموع ، والغرض الغالب على السيرة معروف منذ البداية وهو « النصر » فلا صراع بين الفرد وبين القدر . . ليس الهلالية الذين يشخصون العرب أعداء القدر ، وليسوا ألعوبته ، ولذلك فهم على وفاق معه طالما كانوا محتفظين بمزاياهم على الطريق الى غايتهم ، ومن ثم فهم على موعد أبدا مع النصر ، والتشويق يكمن في التفاصيل غير المعروفة ، وفي سياق الأحداث الكثيرة المتعددة المتعاقبة التي يأخذ بعضها برقاب بعض ، أما الصراع الداخلي بين عناصر المجمع الهلالي فانه يؤخر هذا النصر ، ويعوق بلوغ الغاية الى حين ، وهو درس مباشر يدعو أيضا الى الشرط الأساسي لبلوغ الهدف المعروف . وهذا الشرط هو وحدة الكلمة . وليست النزعة القومية التي تجسمها هذه الوحدة عاطفة غامضة ، ولكنها فلسفة حياة تقوم على أن كرامة الفرد من كرامة المجموع ، وتقوم على أن عزة المجموع هي الحصيلة الكاملة لعزة الفرد . ويستطيع الدارس أن يلخص فلسفة الحياة الهلالية أو العربية بأنها فلسفة للفروسية التي تنهض على فضائل مقررة تجملها عبارة « المروءة » التي يعدونها خطأ مشتركا بين جميع الأفراد بلا استثناء ، يستوعب في ذلك الأبطال وغير الأبطال ، والمروءة تستوعب كرم الأصل العربي ، والملاءمة بين شرف الغاية وشرف الوسيلة الى الحفاظ على الحياة في أفرادها وفي مجمعها ، والحرص على تواصلها محتفظة بالأساس نفسه مع النجدة والجود ومعاونة الضعيف والمحتاج ، واذا كانت الحرب قوام الأحداث ، فانها تنشب تحقيقا للوجود ، واحتفاظا بكرامة الحياة ، واعتصاما بالخير وتأكيدا للعروبة في الوطن الكبير ، وذلك بتزويده بمدد قوي من الفتوة والمروءة العربية .

ولعل أقوى دليل على اندماج الفن بالحياة في وجدان الشعب وصدورهما عن مزاج واحد هو ما اصطنعته السيرة من وسيلة صريحة ترفع شبهة كل حاجز بين الانشاء والانشاد . . . بين الابداع وبين التذوق ، فقد صورت الفتيان الأوائل الثلاثة ، يحيى ومرعي ويونس ، وعلى رأسهم فارس القبيلة أبو زيد ، في القسم المعروف بالريادة « شعراء جائلين » يمسك كل منهم ربابته ، وهذه الصورة هي الذريعة التي تمكنهم من التنقل والتجوال وارتياد الربوع على اختلافها من بادية وريف وحضر ، وهي في الوقت نفسه ادماج للمنشد المحترف المتخصص في انشاد سيرة « بني هلال » ترفعه من مجرد قصاص يروي الوقائع والأحداث الى ممثل فرد تتقمصه شخصيات الأبطال ، وترفع الجمهور من ناحية الأذن في التذوق والانفعال . وقد أتاحت هذه الوسيلة الفنية في التصوير اصطناع التمثيل وان كان فرديا ساذجا ، كما أنها مكنت لسيرة « بني هلال » في نفوس المنشدين وحببتها اليهم وجعلتها عندهم أهم من السير الشعبية الأخرى . ولم يكن

التنكر مضعفا بأي حال من الواقعية النفسية التي التزمتها سيرة « بني هلال » بنوع خاص ، وذلك لأن الصفة الجديدة وهي صفة الشعراء الجائلين لاتهون من شأن الفرسان لاقتران الشعر بالفروسية في الوجدان العربي من قديم ، كما أن المنشد المحترف يجب أن يؤكد دائما أنه ليس شخصية غريبة عن المجتمع الذي ينشد فيه ملحمته . . انه من المجتمع ، ومكانته ـ كما يريد أن يخيل لنفسه وللناس ـ قد ترقى الى مرتبة الأبطال .

والسيرة الهلالية ـ وان غلب عليها الطابع الملحمي ـ تجمع في قوسها عنصرا غنائيا يشير الى نشأتها حتى بلغت التكامل ، وهذا العنصر يشبه في بعض حوافزه وصوره ووظائفه المقطعات الشعرية الفصيحة في الفخر والحماسة والهجاء ، وهو يقوى في المواقف التي تتطلب التعبير المباشر عن عواطف الشخوص باعتبارهم أفرادا . يضاف اليه عنصر تمثيلي تنطق به العبارات في نبراتها الخطابية وتدل عليه تقاليد المنشد المحترف التي استقرت في النفس من حيث التقسيم والفواصل والسجع ، فاذا أضفنا الى هذا كله تأثير المنشد المحترف بنبرته ومسايرة صوته للشخوص والمواقف أدركنا وجود للملحمية والغنائية والتمثيل في هذا العمل الأدبي الواحد بلا تناقض . كل في موضعه . . وكل يصدر عن وحدة المزاج الشعبي . ولا يستطيع الباحث أن يغفل تأثير الموسيقى في النص نفسه . واذا كان المنشد المحترف يخضع وزن الشعر للالقاء ويضبط مافد يكون فيه من خلل ، فان مصاحبة الغناء والموسيقى قد عملا عملها في استحداث موسيقى داخلية في تضاعيف النظم ، وهي موسيقى تأثرت بقوالب شعرية مستحدثة كالموشح وما اليه . نجد مصداق ذلك فيما كان من محاورة شعرية بين الجازية وبين الرسول الذي انتدبته القبيلة ـ داعيا بالخروج معها في التغريبة وما كان من حوار آخر بينها وبين بواب تونس .

واليك هذا المثل بين بدر الهلالي وبواب شكر صاحب مكة وزوج الجازية عندما ذهب ليدعوها الى اللحاق بالجمع الهلالي في التغريبة . وهذا الشعر لا يتغنى صاحبه بعاطفة خاصة به في الواقع ، ولكنه يتخذ من الغناية العاطفية وسيلة لقصده :

أنا أول كلامي: مدحت التهامي ... تظله الغمامي له الحج راح
يارب أزوره والملا بنوره .. ... وأشاهد قبوره وتلك النواح
والقول يا حبيبي يا مسكي وطيبي ... مدحك من نصيبي مسامع صباح
لك يوم الهجيري غمامة تسيري ... وأنت البشيري بكل الصلاح
من بعد المدايح وقول الملايح ... عاد الدمع سايح من جفني القراح
يا بواب التسع في الباب المصفح ... من دخله يربح وينال الفلاح
أيا بنت عمي زاد فيها غمي ... وتسقمي وهمي أورث لي نواح
أبوها قال حين تجيب المال ... تحظى بالجمال وست الملاح
قالوا لي اللزايم عليك يابن هاشم ... يعطيك الغنايم كثير السماح
وأنا جيت قاصده يجبرني برفده ... ربي يديم سعده ويبقى في انشراح
وأنا فقير أحتاج مال كثير ... وربي قدير يعطيه السماح

ويلهيم نصره ويعلي لي قدره — ويجبر بخاطره بكل الصلاح
لأنه أمير ويُرضي الفقير.. — وخيره كثير أمير البطاح
وأختم كلامي بمدح التهامي — تظله الغمامي بين الفلاح

فأجاب البواب بنفس منهجه الشعري ، وبالنبرة الغنائية والمضمون العاطفي :

أنا أول كلامي مدحت التهامي — تظله الغمامي هو سيد الملاح
يقول البواب أنا افتح الباب — أدخل لا تهاب يا ابن السماح
أدخل التبالي حالك مثل حالي — ياما قد جرى لي في حب الملاح
وأقول لك صواب أدخل للرحاب — ياما القلب داب وكثرت نواح
كم بيضة كريمة حيلتها غنيمة — والسمرة اللئيمة تورت الافتضاح
راعيها مزقم ساكن في جهنم ... — وصل البيض مغنم مسانع صباح
أنا كنت بواب في قصر بحتاب — شاهد الأحباب ملوك النواح
لكن أبعدوني عنهم وحجبوني — تزاد بي جنوني وكثرت نواح
فلا هم يجوني تراهم عيوني — وأنا من شجوني مالي من راح
أهيم بوجدي ومن نار كبدي — وما حد عندي ولالي رواح
وأختم كلامي بمدح التهامي — تظله الغمامي له الحج راح

...

ويتضح من هذين الشاهدين ، استغلال المحظوظ لقوالب الشعر الجديد الصالحة للغناء ، كما يتضح منها ميل المنشد الى الترويح عن نفوس المستمعين في موقف من مواقف الصراع النفسي .. أما هذا الشاهد الثالث : فهو يصطنع المنهج نفسه وهو حوار تمثيلي غنائي بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى ، وقد دار بين الجازية معها العقائل من بنات هلال ، وقد تنكرن في زي البائعات الجائلات وكان معهن أبو زيد الذي تنكر هو الآخر في زي بائعة جائلة على الرغم من سمرة بشرته وصرامة وجهه ، وبين حارس مدينة تونس :

الجازية : يا بواب صاره — افتح للعذارى
هنايا مشندر — الى حد السواره
الحارس : روحي يا ظريفة — لما أشور خليفة
له حربة رهيفة — تقصم الحجارة ..
الجازية : يا بواب منصور — افتح لي باب السور
ندخل بدستور — ونبيع العطارة
الحارس : المفتاح ماهو بيدي — أروح أشور سيدي
ذا الباب الحديدي — في فتحه مشاورة

الجازية :	افتح وكن طايع	جيتنا لك بطايع
	وتحت بدايع	تصلح للامارة
الحارس :	لا أفتح ولا شي	ولا عقلي بلاشي
	إن كنت عطاشي	اشربوا من البيارة

وتمتاز سيرة بني هلال عن كثير من السير الشعبية العربية وغير العربية بأنها لا تتحدث كثيرا عن عاطفة الحب بين المرأة والرجل خارج نطاق الزواج ، انها تناقض الملحمة الغربية التي عاشت أعقاب القرون الوسطى التي رأت في الحب مثالية أفلاطونية سلبية وان اتسمت بالمظهر الديني ، أما الحب عند بني هلال ، فهو حب الرجل لزوجته ، ووفاء الزوجة لبعلها اللذي تفارقه لسبب من أسباب النقلة والحرب . . أنه حب ناضج عاقل لا يفر اطلاقا من مقاييس الأخلاق . ولم يكن الشعب في هذه الملحمة بحاجة الى جعل الحب الحافز الأول على بلوغ الغاية كما فعل في سيرة عنترة . ولم يجنح الى ما جنح اليه في سيرة الظاهر بيبرس في تصوير عاطفة تتسامى حتى تقترب من البنوة والأمومة ، بل كان الشعب معتصما بالواقعية في اكتفائه بهذا الضرب الانساني المقرر في الحياة ، وقد اعترف ابن خلدون بقوة هذه العاطفة من الناحية الأدبية فقال : ان حب الجازية لزوجها « شكر » يزري بحب ليلى للمجنون .

واذا كانت خلايا من هذه السيرة قد استقلت برأسها ، وثبتت على الأيام مثل قصة « عزيزة ويونس » فان الأصل قد ظل على حاله محتفظا بتسلسل الحلقات وتتابع الأحداث وسياق الوقائع وملامح الشخوص . نعم لقد تطورت سيرة بني هلال ، واختلفت في الزي الخارجي وفي اللهجة اختلافها في زي المنشد ولهجته واصطناعه مساعدا أو أكثر ، بيد أنها ظلت زاد الشعب الفني ووسيلة الى ترسيب المعرفة والخبرة ، وأغلب الظن أنها ستبقى أمدا بعد أن أحس الشعب العربي وجوده الكامل وارتفعت الحواجز النفسية والجغرافية بين أقطاره ، وستتغير وظائفها بعض الشيء ، فتبرأ من الخرافات والخوارق وتتخلها القرائح المعبرة بالكلمة الفصيحة المعربة وبتشكيل المادة والحركة والاشارة ، ولتجعل من بعض حلقاتها روائع تقف الى جانب المسرحيات شبه التاريخية لشكسبير وشلر وأضرابهما[١٠] .

مستقبل السيرة الشعبية :

وليست هذه الملحمة مجرد القاء أو تمثيل يقوم به شاعر محترف يتوسل بالربابة ، ولكنها الجمهور الذي يحفظها والذي يشتاق الى أدائها التقليدي في موسم ديني أو اجتماعي . ولقد ظلت كذلك مئات السنين في القرى والمدن على اختلاف بيئاتها ولهجاتها ، ولكننا لابد أن نعترف بأننا نعيش الآن في زمن يتطور بخطوات متزايدة السرعة ، ثم اننا نواجه طفرة في وسائل الاتصال بالأفراد والجماهير وكان من نتائج هذا كله ظهور الأجهزة التي تقوم على العرض المركزي عن طريق السمع والبصر . . وتصور الكثيرون أن سيرة بني هلال ستصبح من آثار الماضي ولكن الواقع قد أثبت العكس تماما ، لأن الوجدان الشعبي لا يزال مؤثرا في الأشكال الجديدة المتوسلة بالراديو والتلفزيون وما اليهما .

(١٠) تراث الانسانية ، مج ١ ، العدد ٤ ، ٥ ابريل سنة ١٩٦٣ .

وبدأنا نستمع الى حلقات من سيرة بني هلال في الدور والنوادي كما أننا شجعنا بعض المعنيين بالتأليف والاخراج التلفزيوني على الافادة من الروائع الشعبية بصفة عامة وعلى تقديم السيرة الهلالية بصفة خاصة ، بيد أن هذا الجهد اقتضى بالضرورة ضربا من التحديد لأن السيرة أثر فنيّ طويل ونتج عن هذا الضرب من العمل على مناسبة السيرة الهلالية للمشاهد السمعية البصرية انتخاب العناصر الأساسية في المشاهد والأحداث والشخوص ، بيد أن التواصل الذي عرفت به السيرة الشعبية قد تحول الى ما يخضع للعرض التمثيلي في الاختيار وفي التركيز على المشاهد الأساسية من السيرة الهلالية .

وأول ما ينبغي أن نسجله ونحن نواجه التحول من الفن الشعبي الحر الى الأطر الفنية المعاصرة هو الاعتراف بها في المسرح ، فكان من الطبيعي أن ينتخب المؤلف الدرامي من هذه السيرة ما يكافيء حدود العروض المسرحية . . ينتخب الهدف الذي يناسب المجتمع المعاصر بحيث يستغل بعض المواقف للغاية التي يريدها . ومهما كانت الدراما في تركيزها وقصرها بالقياس الى السيرة فانها تفيد من شهرة الأثر الشعبي ومن استغلاله في العرض ويبقى عنصر الابداع ظاهرا في الاقتباس والاخراج والأداء التمثيلي .

وهذا هو الموقف نفسه في اقتباس المشاهد والأحداث في السينما ، ذلك لأن العرض في هذا المجال لابد أن يتسم بالاختيار كما أنه لا يمكن أن يساير الملحمة الهلالية التي تستوعب ثلاثة أجيال من الفرسان ، ومن هنا تجتذب بعض المواقف المؤلف الذي يريد أن يفيد من الملحمة الهلالية ، وتفقد السيرة بهذا الاقتباس جانبا كبيرا من شعبيتها لأننا ـ كما نعلم ـ نؤكد امتزاج الابداع بالعرض في الفن الشعبي ، وجماهير السينما أقل من المستمعين الى الراوي الشعبي العريق في صورته وأدائه وألحان ربابته . أما التلفزيون فهو أوسع مجالا بكثير من المسرح والسينما ، ولذلك نجد أن المتوسلين به يهتمون بالطابع الشعبي ، ويعنى بعضهم بالسير والقصص التي عاش بها الشعب دهرا طويلا . ولكنهم لا يعرضون السيرة الشعبية كما يرددها الراوي في المواسم والأسواق . . هناك ظاهرتان لا يمكن أن نغفلها ونحن نعرض للسيرة الهلالية : الاولى . صدور التراث الشعبي من الاختيار . الثانية خضوع الأداء الخاص بالسيرة للاطار الذي يتحكم فيه التلفزيون في الاخراج والعرض لمسايرة هذه الوسيلة التي تجمع بين الصورة والصوت على الشاشة الصغيرة . ومعنى هذا أن الجماهير لا تواجه الشاعر في آدائه مواجهة مباشرة كما هو الحال في الأدب الشعبي .

وقد نجد الموقف نفسه في توسل السيرة الهلالية بالاذاعة وان كنا نسجل المرونة التي يفيد منها العاملون على اخراجها لهذا الجهاز الثقافي وهو أوسع أفقا وأكثر حرية من التلفزيون ، لأن تسجيل السيرة يتسم بالمقومات الطبيعية والشعبية في الأداء من ناحية وفي الاستماع من ناحية أخرى . ومن اليسير أن نتخيل صورة الشاعر بربابته ونحن نستمتع اليه . ولكن الأمر بالنسبة الى هذا التراث الشعبي أهم وأعظم من مجرد التذوق غير المباشر لأهم رائعة من روائع أدبنا الشعبي وهي « السيرة الهلالية » .

لقد أصبحنا نعيش في عصر يستطيع الانسان أن يحتفظ بالروائع الشعبية بوساطة التسجيل السمعي والبصري ، وأنا من ناحيتي أتحدث عن تخصص يدفعني الى تصحيح مفهوم « التراث » . . ان التراث الشعبي له قيمته التي لا تقل عن الآثار المادية التي نحرص عليها ونعمل على حفظها وصيانتها . وتراثنا الشعبي الذي يحتفظ بكل مقومات حياتنا

أجدر بالعناية والحرص على رواته . ومن أجل ذلك ، أكرر القول إن السيرة الشعبية ليست مجرد وسيلة تسلية ، ولكنها رائعة تستحق المحافظة عليها وعرضها ودراستها . ولم نعد في الزمن الذي كنا نعجز فيه عن الاعتراف بهذا التراث الشعبي . قد تسجل السيرة الهلالية بالصوت والصورة ولكن هذا لا يساير مكانتها من حياتنا وتاريخنا . . لابد من انشاء مكتبات سمعية وبصرية تستوعب تراثنا الشعبي . ولا بد أن تكون هذه العناية متسعة اتساع الوطن العربي الكبير . . وهذا يقتضي عمل الفريق الذي يمثل كل البيئات والربوع في هذا الوطن الحي التليد . لقد بدأنا الخطوات الأولى في الدراسة ، وشرعنا نجمع بعض الوثائق الحية من تراثنا الشعبي . وظهر الى الوجود المركز الذي يعمل على الجمع والتصنيف والعرض والدراسة واحتفلنا بالتخطيط والتنفيذ بمتاحف شعبية ، ويبقى أن نستوعب عمل الفريق في هذا المجال جميع المعنيين بالتراث الشعبي العربي ، والافادة من الدارسين المتخصصين في أوروبا وأمريكا . والتعاون الايجابي في هذا الجهد الكبير يتجاوز مجرد المحافظة على التراث الى استلهامه في الآداب والفنون لكي يعبر عن حياتنا وأصالتنا ولكي يثبت ان فنوننا الشعبية تتخطى حدودنا الجغرافية الى آفاق أبعد بكثير .

❁ ❁ ❁

مفهوم الشر في الأدب الشعبي دراسة للشخصيات الشريرة في السير الشعبية

أحمد مرسي
كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

يقول المثل الشعبي المصري « إن كان بينك وبين الشر رزق اقطعه » ويقول مثل آخر « ابعد عن الشر وغني له » وفي نسخة اخرى للمثل « ابعد عن الشر واقني لـه » أي اجعل بينك وبينه قناة . ويقول مثل ثالث « اعمل حساب المريسي وان جت طيابْ من الله »(١) .

وفي الحكايات الشعبية يعكس تصرف البطل عادة اهتمامات المجتمع بالخير الى حد بعيد ، بينما يعكس الشرير الذي يقف ضد البطل اهتمامات المجتمع بالشر بنفس الدرجة من القوة والفعالية .

إن الطيب الكريم الشجاع لابد أن ينال جزاء طيبته وخلقه الحميد ، أما الشرير فانه لابد من أن يعاقب عقابا صارما ، وأن يختفي من الحياة ، ذلك انه لكي تستطيع المأثورات الشعبية التأثير في الافراد ، فلابد لها من أن ترضي الذوق العام لهؤلاء الأفراد ، ومن ثم يجب ان يصور الشرير في صورة ايجابية توضح شكل الشر الذي يتصف به والرمز أكثر من مجرد الاشارة الى انه لا يتميز بأية صفات خيّرة أو حميدة .

ويأتي هذا في حقيقة الأمر من أن الشر أمر يلقى انتباها كبيرا وتركيزا شديدا من الجماعة ، يتناسب مع دوره الذي يلعبه في حياة المجتمع ويؤثر به على علاقات الفرد بغيره ، من ناحية ، وبالمجتمع من ناحية أخرى . وتتضمن الحكايات الشعبية نماذج كثيرة للخير والشر الذي يلقى الاهتمام من الناس ، اذ يعكسون من خلال هذه النماذج للمفهوم الشعبي للشر وللخير(٢) .

ان العقلية الشعبية تؤمن ايمانا عميقا ، بوجود الشر في الحياة ، وأنه يؤثر في حياة الفرد والجماعة ، ربما بأكثر مما

---

(١) المريسي : رياح معاكسة للمراكب عادة الشراع ، والطياب : رياح موافية تساعد المراكب على الإبحار .
(٢) أحمد على مرسي ، المأثورات الشفاهية الأدبية ـ دراسة ميدانية في اقليم الفيوم ـ رسالة دكتوراه ـ لم تطبع ـ جامعة القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٢١٠ : ٢١١ ، وانظر أيضا الحكايات المجموعة في الملحق الخاص بالحكايات الشعبية في الجزء الخاص بالفصل الميداني .

يؤثر الخير . كما تؤمن بأنه عقبة لابد من تجاوزها ، ومشكلة أساسية لابد من التعامل معها ، وايجاد حل لها ، ويتمثل هذا الحل عادة في الايمان المطلق بأن الخير لابد أن ينتصر في النهاية ، مهما كان من أمر الشر ، وقسوته ، وقوته ، وتأثيره .

وتختلف الأساليب التي تواجه بها العقلية الشعبية الشر ، ايجابا أو سلبا ، فالأمثال الشعبية ، كما رأينا في النماذج الثلاثة التي ذكرناها في مقدمة هذه الدراسة تدعو الى الابتعاد عن الشر وتجنبه ، مهما كان ما يجنيه المرء منه ، حتى لو كان رزقا يجتنيه ، او خيرا يتوقعه ، ذلك ان الشر لا ينتج خيرا ، كما أن « أول الشر جنون وآخره ندم » . وتدعو الأمثال الشعبية أيضا الى توقع الشر قبل الخير ، وتعد ذلك من حسن الفطنة ، وكأنها بذلك تعد الانسان لمواجهة الشر المتوقع دائما ، وتؤكد له في الوقت ذاته أن هذا امر طبيعي ، لا ينبغي الخوف أو الجزع منه ، أو التقاعس في مواجهته ، باعتباره امرا ملازما للحياة ، لأن الحياة لا يمكن ان تقوم على الخير وحده أو على الشر وحده ، وأنه لا غرابة في ان يواجه الشر الخير محاولا الانتصار عليه ، لأن الخير هو الطبيعي وأنه يمكن أن يوجد دون وجود الشر ، ولكن الشر لا وجود له دون وجود الخير ، ومن ثم تتوقع العقلية الشعبية أن يكون الشر هو البادىء دائما . ولعل ذلك هو السبب في اننا نرى أن الشخصيات الشريرة في الحكايات والسير هي التي تبدأ بالفعل ، وتصبح سلوك الشخصيات الخيرة وكأنه رد فعل لهذه الأفعال الشريرة .

ان العقلية الشعبية بتأكيدها على وجود الشر وضرورته ، وبدعوتها للانسان ان يتوقع الشر قبل الخير ، لا تصدر في ذلك - في حقيقة الأمر - عن نظرة متشائمة للحياة والكون ، ولكنها تعمل بشكل غير مباشر على استحداث التوازن الانساني ، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى الجماعة ، بهذا التصوير للشر والاشرار .

والحقيقة ان الخير والشر هنا ، مفاهيم نسبية ، اذ يكتسب الخير معناه من وجود الشر ، فالخير خير لأنه يوجد شر ، والشر شر أيضا لأنه يوجد خير . وهكذا يعيش الشر الى جانب الخير ، ويتطور كفكرة موازية لفكرة الخير ، باعتبار أن الشر رمز لجانب أساسي من جوانب الخبرة الانسانية كالخير تماما .

واذا كان الخير في المأثورات الشعبية يمثل التناغم والاتساق في قوانين الطبيعة والحياة اذ يؤكد القواعد العامة ، ويقف في صف الفرد والجماعة ، ومثلها العليا ، فان الشر يلعب هو الآخر دورا هاما في الحياة والكون أيضا عن طريق ما يجسده من نقائص مادية وأخلاقية ، وما يمثله من أذى وخروج على النظام والقواعد العامة ، واستثارته للنوازع الدنيئة التي تعمق من مشاعر الأثرة والأنانية ، وتوسع الهوة بين الفرد والجماعة .

ويظهر الشر في السير الشعبية رمزا لعدم الرضا عن الواقع الموجود الذي لا يحقق آمال الشخصية الشريرة ، لأنه يقف ضدها ، وضد كل ما تمثله من ناحية ، كما يشير هذا الرمز أيضا الى النقائص والمثالب التي تعمل عملها في بنية المجتمع ، وتعمي الفرد عن معرفة ذاته ورؤيتها رؤية صحيحة في علاقتها مع الذوات الأخرى ، من ناحية ثانية . وهنا يلعب الشر ، كما تجسده الشخصيات الشريرة دورا هاما لا غنى عنه ، اذ يحفز الى التغيير ، ويدفع اليه ، كما يؤكد على أهمية الخير وضرورته ، مما تمثله الشخصيات الخيرة ، ودوره في القضاء على المثالب التي يعاني منها الفرد ، والجماعة ، والانتصار على النقائص والعيوب التي تدرك العقلية الشعبية أنها سم يسري في جسد المجتمع ، يؤدي به شيئا فشيئا الى

التحلل والانهيار . وعلى ذلك فان الخير في المأثورات الشعبية ، ليس مفهوما مجردا ، وكذلك الشر ، وانما يكتسب كل من الخير والشر ملامح جسدية وسلوكية وخلقية انسانية ، تتفق مع المفهوم الشعبي لكل منها .

ان الخير قوة . . والشر ضعف . . كما أن الخير مع الحياة . . والشر ضدها . . ويمثل الخير الجمال شكلا ومضمونا ، في مقابل الشر الذي يمثله القبح شكلا ومضمونا أيضا ، فالخير قوي شجاع متناسق الملامح ، والشرير ضعيف جبان مشوه الشكل غالبا . . والخير صادق طيب القلب ، كريم الخلق ، عميق الإيمان ، أما الشرير ، فهو مخادع ، قاسي القلب ، سيء الخلق ضعيف الايمان .

ولقد اخترنا شخصية سعاد الشاعرة أخت التبع حسان اليماني التي عرفت باسم البسوس في الحياة العربية قبل الاسلام ، واقترن اسمها بحرب ضروس بين بكر وتغلب ابني وائل ، كانت الموضوع الرئيسي لسيرة من أهم السير الشعبية العربية هي سيرة الزير سالم ، المعروف في تاريخ الأدب العربي باسم « المهلهل » ، لتكون أحد نموذجين يوضحان صورة الشر في السير الشعبية عامة . وعلى الرغم من أن وجودها المادي في السيرة لا يستغرق أكثر من بضع صفحات قليلة ، إلا أن أثرها يظل فاعلا في السيرة الى نهايتها ، مما يشير الى خطورة دور العنصر الشرير عامة وأثره في حياة الجماعة ، وهي بذلك تختلف الى حد كبير عن بقية الشخصيات الشريرة في السير الشعبية الأخرى كشخصية « جوان » في سيرة الظاهر بيبرس التي تمثل النموذج الثاني ، والتي تظل تواجه الأبطال الخيرين طوال السيرة حتى يتم النصر للخير في النهاية . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأنها تمثل عنصرا نراه مهما وهو تأثير الشر عندما يأتي الى الجماعة من خارجها ليلتقي مع عناصر شريرة كامنة داخلها ، فيبدو هذا الشر الخارجي مجرد مثير أو حافز لعناصر الشر المتراكمة في وجدان الجماعة ، يساعد على بروزها ، وتفجيرها لتدمر الجماعة كلها .

يبدأ التنبؤ بما تحدثه سعاد أو البسوس في ثنايا نبوءات حسان اليماني أثناء احتضاره عندما يقول لكليب :

وتـجـئـه شـاعـرة بـتـنـزل عـلـيـكـم   ويـفـنـين بـين قـيـس في الـبـلاد
وانـت بـرمـح جـسـاس سـتـطـعـن   وتـبـقـى بـتـبـحـث بـين الـجـمـاد[٣]

وفي نص آخر :

وبـعـدي شـاعـرة بـتـنـزل عـلـيـكـم   وتـفـنـيـن بـمـشـكـم يـا أهـل الـسـخـة
وتـرمـي بـالـحـرب فـتـنـة كـبـيـرة   يـشـيـب الـطـفـل عـنـد الـلـقـاة

وفي موقف آخر من النص نفسه ، يقول الراوي :

عـجـوز الـشـاعـرة قـصـدت جـنـانـا   وهـي جـاسـوس مـن قـوم ظـلـمـة
تـاريـهـا أخـت حـسـان الـيـمـانـي   بـتـطـلـب تـار اخـوهـا مـن وراه
ونـزلـت عـنـد جـسـاس بـن مـرة   ومـدحـتـه عـلـى جـوده وعـطـاه
ومـا جـلـبـت مـعـاهـا غـير نـاقـة   فـصـارت فـطـيـع بـسـقـيـه الـرعـاة

(٣) قصة الزير سالم الكبير - مكتبة الجمهورية العربية - القاهرة - بدون تاريخ - ص ٣٨ .

تقول لعبيدنا في كل يوم ... تحشون الحما وازكوا عقاله
ويبنون الأباعر في الجنينة ... ولا تخشون من حكم القضاه

....

وصارت العجوز ترمي وساوس ... بين جساس وكليب القناة
فشبت القبائل والطوائف ... ونار الشر عاد لها لظاة

وقد وُصِفَتْ سعاد الشاعرة في السيرة بأنها عجوز[1] « من عجائب الزمان وغرائب الاوان ، ذات مكر ودهاء ، وكان لها أربعة أسماء » . . وأنها « كانت مع هذه الأوصاف القبيحة ، جميلة المنظر ، فصيحة الكلام شديدة البأس ، ولما كبرت وانتشت وصارت بنت عشرين سنة تركب الخيل في الميدان ، وتبارز الأبطال والفرسان ، وشاع صيتها في كل مكان » ثم تذكر السيرة أنها ، تواردت اليها الخطاب من جميع المدن والبلدان فكانت تقول لا أتزوج إلا من يقهرني في الميدان ، فكانت تقهرهم في القتال ، وتعلو عليهم في ساحة المجال . . فاقتصر عنها الخطاب وتباعد عنها الطلاب . . . وكان الأمير سعد (ابن عمها) صاحب نخوة وحمية ومن أشد فرسان الجاهلية ، فحاربها حتى أتعبها ، ثم اقتلعها من بحر سرجها فأقرت له بالغلبة ، وبعد ذلك تزوجها . . وأقامت مع زوجها في أرغد عيش وهناء مدة عشر سنين الى أن عمي وفقد البصر ، فصارت تحكم مكانه ، وأطاعتها العرب وعظم أمرها واشتهر ذكرها . ومازالت على تلك الحال وهي في أرغد عيش وأنعم بال ، إلا أن كليب قتل أخاها التبع ، فلما بلغها هذا الخبر أخذها القلق والضجر ، وتنغص عيشها وتمرمر ، وقالت لابد لي من السير الى تلك الديار وأقتل كليبا الجبار ، فاذا قتلته انطفى ناري وأكون قد أخذت بثاري . فأقامت مكانها وكيلا يحكم بالنيابة عنها ، وركبت هي وزوجها وبناتها وأخذت معها عبدان . ومازالت تقطع البراري والآكام ، حتى وصلت الى بلاد الشام ، فسألت عن حلة بني مرة فأرشدوها اليها ، فلما صارت هناك قصدت الأمير جساس دون باقي الناس ، ودخلت عليه وهو في الديوان وحوله جماعة من الأمراء والاعيان ، فتقدمت اليه وسلمت عليه ودعت وترحت وبأفصح لسان تكلمت ، وقالت له أدام الله أيامك ، ورفع على ملوك الأرض قدرك ومكانك ، وبلغك أربك ومناك ونصرك على حسادك وأعدائك . فتعجب جساس من فصاحة مقالها فأثنى عليها وسألها عن حالها ، فقالت له انني شاعرة أطوف القبائل والعشائر وأمدح السادة والسادات والأكابر ، وقد سمعت بجودك وكرمك ولطفك ومحاسن شيمك ، فأتيت الى دارك ، حتى أعيش في جوارك وأكون مشمولة بأنظارك ، وأقامت عنده شهرين وجساس كل يوم يزيد في اكرامها ، وكانت قد رأت اتفاق قوم كُلَيب مع بني مُرّه وهم في محبة ومؤالفة عظيمة واجتماعات كثيرة كأنها قبيلة واحدة فما هان عليها ذلك الأمر ، فأخذت تلقي الفتنة والفساد بين الامراء والقواد حتى وقع الشر والنزاع وكثر القيل والقال . ولما اشتد الأمر ، اجتمع كل أكابر الناس عند الأمير جساس وأخذوا يشكون من بني تغلب ومن سوء معاملتهم وأنهم يعتدون عليهم في أكثر الاوقات بدون سبب ، وهذا كله من يوم ما قتل كليب السبع اليماني ، وامتد ملكه في الاقطار ، فابتدأ يجور ويظلم ولا يحسب حساب ، وهكذا قومه تفعل كفعله . وكان مرادهم بهذا الكلام يحمسو الأمير جساس ويهيجوه على قتال كليب ، ولكنه لم يصغى لهم ولم يطاوعهم على مرامهم ،

(1) قصة الزير سالم الكبير ، ص ٤٦ وما بعدها الى ص ٩٧ .

وقال لهم انه من الصواب أن أجتمع أولا مع ابن عمي كليب ، وأعلمه عن تعديات قومه وجورهم علينا ، فإن وجدت كلامه قاسيا يكون هو السبب في تقويتهم ، وان أمر بتأديب المقترين نكون قد نلنا مرادنا .

ومازالت الفتنة بين الفريقين تمتد وتشتد حتى اتصل الخبر الى مسامع الامير كليب ، وبلغه أن بني مُرّه هم أصل ذلك الخصام ، فضاق صدره وتكدر ، وأرسل من اعلم جساس بذلك الخبر طالبا ان يبادر الحال بقصاص اللذين وتوقيف حركات البكريين واخراج العجوز من القبيلة التي كانت سببا لهذه الورطة . فاغتاظ جساس من ذلك ، وتأثر وتأكد عنده كلام قومه ، وعلم ان أصل ذلك كله من كليب ، فلم يجبه بجواب ولا بخطاب . وأخذ جساس من ذلك اليوم يجمع الجموع ويفرق على قومه السلاح ، ويقويهم بآلات الحرب والكفاح ، فبلغ ذلك الأمير كليب ، فازداد كدره ، واحتار في أمره ، وحس بزوال ملكه .

ويرجع الكلام والسياق الى حديث سعاد الشاعرة الساحرة الماكرة فإنها لما أثارت الفتنة بين القوم ، وصار لها عند بني مُرّه ذلك القبول وجميع كلامها عند جساس مقبول ، أخذت طاسة من الفضة ، وملأتها من المسك والزباد والعطر ، وخلطت الجميع في بعضه البعض ، وعمدت الى ناقتها الجرباء ، وأخذت تطلي أجنابها وتدهنها بذلك الطيب ، وأمرت بعض العبيد أن يأخذها الى المرعى ، ويمر بها قرب صيوان جساس في الصباح والمساء ، وأوصته إذا سأله احد عنها وعن سبب رائحتها يقول لا أعلم وانما مولاتي تعلم . فأخذ الناقة ومر على ذلك المكان ، فعبقت رائحة الطيب فأستنشق جساس الرائحة وكانت ذكية جدا فتعجب . وكان قد نظر الى العبد وتلك الناقة ، فأمر باحضار العبد وكان يظن تلك الرائحة عابقة منه . ولما حضر واذا رائحته كريهة جدا ، فسأله عن تلك الرائحة ، فقال من الناقة . فازداد تعجبا وسأله عن سبب ذلك ، فقال لست أعلم يامولاي انما مولاتي سعاد الشاعرة تعلم ذلك . فقال جساس هذا غريب . فاستدعى العجوز اليه فحضرت ثم سألها عن قضية الناقة ، فتنهدت من فؤاد موجوع ، وقالت لا خفاك أطال الله عمرك وأبقاك أن هذه الناقة من سلالة ناقة صالح ، وفيها خواص غريب يا ابن الأجواد ، فأن بعرها من المسك ، وعرقها من الزباد . فتعجب جساس غاية العجب ، وقال في نفسه تبارك الله رب العالمين فلابد لي من أخذ هذه الناقة فأفتخر بها على جميع الملوك ، فقال لها هل تبيعني اياها ياحُرّة العرب وأنا أعطيك مهرها قنطارين من الفضة والذهب . فلما سمعت كلامه بكت ولطمت وجهها ، وقالت والله هذا الحساب الذي كنت أحسبه ، فأني ما هاجرت من بلادي الا لأجل هذه الناقة ، وكلما نظرها امير أو ملك يطلبها ، ومادام الأمر كذلك فإني سأرحل من عندك ثم بكت . فلما فرغت أخذ جساس يعطف بخاطرها ، ويقول لها ان كلامي معك هو على سبيل المزاح ، فناقتك مباركة عليك ، وأنت المعزوزة عندنا . فقالت من حيث ذلك ، أريد أن تجعل ناقتي دون باقي النوق والجمال لأنها قد تربت بالدلال ، وأريد مرعى لأنه أليق بها . فقال أرسلها الى المراعي مع نوقي وجمالي . فقالت انها لا تأكل الا من الرياحين وزهر البساتين . فقال انه ليس لنا كروم ولا بساتين . قالت وهذه الكروم التي بجانب القبيلة ، من هو صاحبها . قال هي لابن عمي كليب زوج أختي الجليلة وهمام متزوج أخته ضُباع . قالت مادام أنكم أهل وأقارب ، وأنت ملك نظيره فلماذا يكون كليب أعظم منك . فقال أنه من بعد قتله للملك تبع عظم أمره وانتشر ذكره وتملك على البلاد وطاعته العباد . فلما سمعت هذا الكلام قالت والله لقد أخطأت ، وبئس ما فعلت فإني تركت البحر وجئت الى الساقية ، وتعلقت بالذنب وتركت الرأس . فاغتاظ جساس وقال ما معنى هذا الكلام يا حرة العرب ، فانك قد خرجت عن دائرة الصواب وبادينا بقلة الأدب ، أهذا جزاء

المعروف والاحسان ! فقالت لا تغضب ولا تغتاظ ، وما قولي هذا الا من سبيل المحبة ، فكيف يكون ابن عمك وصهرك وزوج اختك ويملك على هذه الاراضي العظيمة وأنت ليس لك قدر ولا قيمة ، أهكذا يكون الأهل وأبناء الاعمام أيها الملك الهمام . فقال جساس وذمة العرب ، وشهر رجب ، لقد تكلمت بالصواب ، وأنا من الآن وصاعدا لست أحسب له أدنى حساب لأنه قد افترى وتمرد ، ولا عاد يحسب حساب لاحد ، وأنا لابد لي ان أطالبه ان يقاسمني على أملاك المملكة ، والا القيه في التهلكة ، فروحي وأطلقي ناقتك لكي ترعى في أحسن البساتين والمرعى .

فلما انتهى جساس فرحت العجوز وانشرح صدرها ، فقبلت يده وخرجت من عنده ، وقالت لعبيدها خذوا هذه الناقة واتركوها ترعى في البستان المعروف بحمى كليب ، واجعلوها تهدم الحيطان وتقطع الأشجار وتأكل الأغصان ، واذا اعترضكم فاشتموه وسبوه واذا اقتضى الامر اقتلوه ولا تخافوا ، فقالوا سمعا وطاعة ثم أخذوا الناقة وساروا بها الى ذلك المكان .

وكان هذا البستان كأنه روضة جنان ، كثير الاشجار والفواكه والاثمار ، وكان كليب قد اعتنى به حتى صار من أحسن منتزهات الدنيا ، وكان لا يسمح لأحد أن يدخل اليه سوى هو وعياله فقط ، فلما أخذت العبيد الناقة ، دخلوا بها بعد أن هدموا الحائط وساروا يقلعوا الزهور ويكسروا اغصان الشجرة ، وكانت الناقة تأكل العرايس وأثمار الكرم ، وكان كليب أقام حارسا يحرسه اسمه ياقوت فلما نظر الحارس تلك الفعال ، هجم على العبيد بالعصا وقال لهم اخرجوا ياكلاب من البستان قبل ان يحل بكم الهوان ، فشتموه وسبوه ثم ضربوه ، فهرب من بين أيديهم ، وجاء الى كليب وأعلمه بواقعة الحال ، فاغتاظ غيظا شديدا وجاء الى ذلك المكان ومعه أربعة غلمان ، فرأى العبدين أحدهما جالس على سريره أي الذي كان يجلس عليه وقت النزهة ، والآخر دائر مع الناقة بين الكروم والزهور وهو يسب الأمير كليب ويشتمه . فعند ذلك تراكضت غلمان كليب على العبيد لتقبض عليهما فتركا الناقة وهربا . فأحضرت الغلمان الناقة أمام كليب فأمر بذبحها فذبحوها وطرحوها خارج البستان . وكانت عبيد العجوز تراقب عن بعد ما يجري على الناقة ، فلما شاهدوا ما كان من أمرها رجعوا على الاعقاب وأعلموا مولاتهم بما جرى وكان ، وكيف ان غلمان كليب ذبحوا الناقة بأمر مولاهم وطرحوها خارج البستان . فقالت الآن بلغت مرادي وأخذت ثأري من الاعادي . ثم امرت العبد أن يسلخ الناقة ويأتيها بجلدها . فسار العبد وسلخها وجاء بجلدها اليها وقامت من وقتها ، ووضعت التراب على رأسها ، وشقت ثيابها مع بناتها وعبيدها وجواريها ، وأخذت جلد الناقة وسارت بها عند الأمير جساس فدخلت عليه وهو في الديوان مع الأكابر والأعيان ، وصارت تندب وتبكي ، وألقت الجلد بين يديه . فقال ملامك ايتها العجوز وما الذي أصابك ، فحدثته في القصة وقالت له في آخر الكلام لو كنت اعلم بأن ليس لك عند ابن ربيعة قدر ولا مقام ما كنت تركت ناقتي في حماه حتى يذبحها ، بل اني اعتمدت على كلامك نظرا لعلمي برفعة مقامك بين اهلك واقوامك حتى جرى ما جرى بسببك .

فلما فرغت العجوز من كلامها ، استعظم جساس تلك القضية وعصفت في رأسه نخوة الجاهلية ، وقال للعجوز إذهبي بأمان فأنا أعرف شغلي . فذهبت الى خبائها ، واستبشرت ببلوغ مرامها . ثم التفت الامير جساس الى من حوله من الامراء وأكابر الناس انظروا ما فعله ابن عمنا في حقنا وهو صهرنا فقد أهاننا بهذا العمل ، وأنا لابد لي أن أستعد

لقتاله في هذا اليوم ، فإما أن أقتل أو أبلغ الامل . فقالت له أكابر العشيرة تمهل يا امير فانعرينا لايعلم أنها ناقة نزيلك ، ومن الصواب أن ترسل له كتابا على سبيل العتاب ، وتطلب منه ثمن الناقة وتنظر ما يكون جوابه ، فإن ارسل الثمن واعتذر كان خيرا ، وان أبى وامتنع فحينئذ تفعل ما تريد . فاستصوب جساس هذا الرأي وكتب كتابا الى كليب يعلمه بتلك الحال ، ويطلب منه ثمنة الناقة ، وأرسل الكتاب مع عبده أبو يقظان . فأخذ أبو يقظان الكتاب وفي طريقه مر على تلك العجوز وأخبرها بالقصة ، فترحبت به ولاطفته بالكلام وقدمت له الطعام ، ثم أخذت تسقيه المدام حتى سكر وغاب عن الصواب ، فعند ذلك فتشته في ثيابه حتى عثرت بذلك الكتاب ، فقرأته فوجدته كتابا بسيطا خاليا من التهديد والوعد والوعيد ، وأضافت اليه كلاما مغيظا وهي هذه الابيات :

أَمِيرُ كُلَيْبُ يَا كَلْبَ الأَعَارِبْ ... أَيَا ابْنَ الْعَمِّ لا يَكْبُرْ عَلَيْهِ
فَلازِمٌ أَذْبَحُكْ فِي حَدِّ سَيْفِي ... وَأَنْتَ شُبَيْهُ حُرْمَةٍ أَجْنَبِيَّةْ

ثم طوت الكتاب ، ووضعته في مكانه . وقام العبد فنهض وركب جواده ، وسار حتى وصل ديوان الامير كليب ، ودخل عليه وقبل الارض بين يديه وناوله الكتاب ، فأخذه وقرأه ولما وقف على معناه اغتاظ غيظا شديدا ، وأراد أن يقتل العبد ، ولكنه كان رجلا عاقلا موصوفا بالحلم والحزم فأطرق رأسه الى الأرض وتفكر قليلا ثم قال في سره لعل الامير جساس كتب لي هذا الكتاب وهو في حالة السكر غائب عن الصواب ، فمزق الورقه وأمر بضرب العبد فضرب وقال له إذهب يا ابن اللئام إلى عند مولاك بسلام والا سقيتك كأس الحمام ، فقام وهو على آخر رمق وركب حصانه وسار الى عند جساس وقال له إنه بمجرد ما قرأ الكتاب مزقه وأمر بضربي وقد شتمك وسبك وهذا الذي تم وجرى .

فلما سمع جساس هذا الكلام صار الضيا في عينيه كالظلام ، فنهض في الحال ودخل الى خزانة السلاح ، ولبس آلة الحرب والكفاح ، وركب ظهر حصانه وانحدف الى صيوانه ، وصاح على أبطاله واخوته وفرسانه ، فجاءوا اليه وداروا حواليه فأعلمهم بواقعة الحال وما جرى بينه وبين كليب من النزاع والجدال ، وقال لهم استعدوا لقتال بني تغلب الأنذال .

فلما فرغ جساس وعرف قومه فحوى قصده ومرامه لم أحد طاوعه على هذا المرام ، وقالوا له عن فرد لسان بئس هذا الرأي ، وهل يجوز لنا يا أمير لاجل ناقة حقيرة نقاتل ابن عمنا الأمير كليب ونرفع في وجهه السلاح بعد ان صاننا وحمانا بسيفه ، وقتل الملك تبع حسان واستولى على الاقاليم والبلدان ، وجعل لنا ذكرا عظيما في قبائل العربان على طول الزمان ، فان كان لك عليه دم أو ثار فدونك واياه فلا تطلب منا مساعدة ولا نجدة .

فلما سمع كلامهم تركهم وقصد بيت العجوز ، ولما اجتمع بها قال لها لقد جئت إليك لأرضيك بالعطايا خوفا من ازدياد المنايا ووقوع البلايا ، فاطلبي ثمن ناقتك لاعطيك اياه ولو كان مهما كان . قالت أريد واحدا من ثلاثة اشياء . قال وما هي . قالت أريد اما ان تملأ حجري بالنجوم أو تضع جلد الناقة على جثتها لتقوم أو رأس كليب بالدماء يعوم . فقال لها أما ملو حجرك بالنجوم أو أن الناقة تعيش وتقوم فهذا لا يقدر عليه إلا الحي القيوم . أما رأس كليب فابشري به ، ثم قوّم السنان وأطلق العنان ، وقصد حي بني قيس . فقالت العجوز لعبدها سعد خذ هذا السكين والمنديل

الايض واتبع جساس من وراء ، فلما رأيته قتل كليب فأسرع اقد والطخ هذا المنديل من دمه ، فمتى فعلت ذلك فانني أطلقك لوجه الله تعالى فامتثل امرها وتبع آثار جساس .

واذا بعبد العجوز اقبل اليه وجذبه من يده فأوقفه وقال والله انك من أحقر الرجال ، ثم اعلمه بحاله ، وكيف العجوز أرسلته خلفه لأجل تلك القضية ، فتحمس جساس ونهض ، ومسك له العبد الركاب فركب ، ثم تقدم نحو كليب وهز في يده الرمح ، وطعنه في صدره خرج يلمع من ظهره ، فوقع على الارض يختبط بدمه فبكى كليب ملء عينيه ودمعه يسيل على خديه ، فلما رآه جساس على تلك الحالة ندم وتأسف على ما فعل .

والنموذج الثاني للشخصيات الشريرة التي سنتوقف عندها ، هو « جوان » في سيرة الظاهر بيبرس ، كما سبق أن أشرنا .

وتأتي أهمية هذه الشخصية ـ من وجهة نظرنا ـ انها تكاد تمثل كل عناصر الشر التي نراها في السير الشعبية الأخرى شكلا ومضمونا ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، لأنها تكاد تكون نموذجا لما يمكن أن نسميه « الشر للشر » فاذا كانت « سعاد » أو « البسوس » قد جاء شرها من رغبتها العارمة في الأخذ بثأر اخيها « التبع حسان » الذي قتله « كليب » ، وان هذا الشر لم يكن يؤتي ثماره ، أو يؤثر تأثيره المدمر ، لولا أن الجماعة نفسها كانت مهيأة لذلك ، اذ تفاعلت داخلها عوامل هيأت لهذا الشر أن يحقق هدفه ، فان شر « جوان » غير مبرر ، حيث لا يوجد دافع واضح يدفع اليه ، مهما حاولت السيرة أن تؤكد أن هذا الشر متأصل فيه ، ورثه عن أبيه ، وأنه ابن سفاح ، أو كما يقال في التعبير الشعبي « ابن حرام » ، وأنه كان مدفوعا بمعتقدات لا نعرف له شيئا ، بجعله يتعصب لجميع الأعداء ، أو غير ذلك من أسباب .

ولعله مما يلفت النظر في سيرة الظاهر بيبرس أن التعرف على « جوان » وتقديمه ، يتم قبل تقديم « الظاهر بيبرس » والتعريف به ، اذ تحكي السيرة كيف أن « أيبك » قد مرض مرضا شديدا ، احتار الأطباء في معرفته ، ومداواته منه ، وكاد أن يورده حتفه .

« فبينما هو كذلك ، واذ مر به رجل متشبه بالعلماء الأعلام ، فسلم عليه فرد السلام ، فجلس الى جانبه ، وجعل يحادثه حتى أنه احتوى على قلبه ، ثم قال له : يا ملك الزمان ما بك ؟ فقال : كما ترى بالعيان ، قال : ألم يأتك حكماء يعالجوك ومن هذا المرض ينقذوك . فقال : جاءني كثير ، وما زادني الا تحسير ، فقال له : أنا اداويك ، ومن هذا المرض أشفيك ، قال : جزاك الله كل خير ، فتقدم اليه وجعل يداويه بأدوية يخبرها وأعشاب يعرفها ثلاثة أسابيع حتى شفي وطاب من كل مصاب . فلما شفي من مرضه أقبل على ذلك الشيخ وقبل يده وقال له : ما اسمك يامولاي ؟ قال له : اسمي الشيخ صلاح الدين ، قال له : من أي أرض ؟ قال له : من العراق ، فظن « أيبك » أنه ولي من أولياء الله ، فاعتقد به وقربه ، ولم يدر من هو ! » .

ومن السهولة بمكان أن ندرك أن هذا الشيخ الصالح ! هو جوان ، وأن لقاءه مع « أيبك » على هذا النحو هو السبيل الذي سيتيح له بعد ذلك أن يلعب دوره المقدر له في السيرة .

وتعود السيرة الى الوراء ، لكي تعرف تعريفا كاملا بهذا الشيخ ، فتحكي كيف أنه كان هناك راهب يدعى نشوان ، له ابنان أحدهما يدعى « كرسيمول » والآخر « أصقوط » ، وكيف نشأ « كرسيمول » كأبيه ورعا ، تقيا ، أما « أصقوط » فقد أصبح من أهل الشر والفساد ، وتطلق السيرة عليه لقب « أصقوط الممقوت » . وتحكي السيرة أن ملك البرتغال قدم لزيارة الدير الذي يقوم عليه « كرسيمول » بعد وفاة أبيه ، وأنه جاء لوفاء نذر قطعه على نفسه ، ويترك الملك ابنته في رعاية « كرسيمول » ، فقد وهبها للرهبنة والتعليم . وتكبر الفتاة وتصبح فتنة للناظرين ، وما أن يراها « أصقوط » حتى يقرر الحصول عليها لنفسه ، ولكن أخاه ينهره ويبعده عنها ، وفاء للأمانة والعهد الذي قطعه مع أبيها ، ولا يهدأ « أصقوط » حتى يتم له اغتصاب الفتاة في غفلة من أخيه ، الذي لا يجد مفرا من اعادتها الى أبيها ، وحكاية ما جرى لها ، وتذكر السيرة أن ملك البرتغال قد انتقم من « أصقوط » لما اقترفه في حق ابنته .

« وأما ما كان من أمر بنت الملك ، فانها حبلت وظهر عليها الحمل ، فوضعت غلام ذكر ، وهو عبرة لكل البشر . وليلة وضعه انكسف القمر ، وأظلمت الدنيا ونزل المطر ، وزادت الرعود وكانت ليلة منحوسة ، وقد خرج رفيع العنق ، كبير الرأس ، شنيع المنظر ، ومن جملة قباحته أن أمه بعد ان وضعته انقلبت ميتة .

فلما عاين ذلك الملك ، بكى على ابنته ولبس ملابس الحزن ، وذم الولد وقال : هذا مشئوم ، ولولا وصية المسيح بالأطفال لكنت قتلته وارتاح قلبي منه . ثم أمر له بمرضعة فأتوا اليه بها فأبى أن يرضع ، فأتوا بغيرها فكانت كمثلها ، ولم يقبل المراضع ، فأتوا له بالمعز والغزلان فأبى ، فلما عاين ذلك الوزير ، قال للملك : اعلم أن هذا الولد منحوس ، وطالعه معكوس ، فان طاوعتني ترسله الى الدير خارج البلد ، فيه كلبة ترضع أولادها فاجعله معهم ، فإن عاش فيرزقه وإن مات فبأجله ، فقال له : هذا هو الصواب ، ثم انه أمر بحمله الى الدير ، فحملوه ووضعوه في دهليز الدير مع أولاد الكلبة ، فمسك ثديها ورضع وقد حننها الله عليه ، فصارت ترضعه فلما علم الملك تعجب من هذا المولود ، ثم انه جعل يتفقد الكلبة بالمآكل والمشارب الى أن كبر الولد والتشى ومشى فطلع آفة زمانه ، ومؤذي لا يطاق ، كثير النفاق ، لا يرى شخصا الا ويضربه ، ولا يجلس مع قوم الا ويفسدهم . وقد زاد ظلمه على العباد ، وعم جوره وشاع أمره بذلك فشكت منه العباد الى الملك فنهاه فلم ينته عن أفعاله ، ولا رجع فشكوا ثانيا الى الملك وثالثا ، فلما أعياه الأمر وتزايد عليه الشكوى والضرر أرسله الى عمه كرسيمول في الدير مع عشرة رجال ، فلما وصلوا به الى الدير ، قبلوا يد كرسيمول ، وقال له : خذ هذا ابن أخيك وهذا كتاب من الملك وادفعه الى بين أيادي كرسيمول ، الواصل لك ابن أخيك ، وقد سميته جوان ، وجرى له من الأمر ما هو كذا ، وكيف أن أمه ماتت عند ولادتها ، وأعاد عليه جميع ما جرى لأخيه أصقوط ورفقاه ، ثم ان كرسيمول أخذ الغلام وجعل يعلمه الأحكام مدة من الأيام ، وتصاحب بالدير مع بعض أولاد الملوك الذين يقرأون عند كرسيمول ، وكان أكثر صحبته مع ولد يقال له سيف الروم . وكان جوان صاحب مكر وخداع وحيل ولم يزالوا على ذلك حتى قرأوا غوامض العلوم ، أما ما كان من أهل الدير ، فانهم طلعوا في عيد لهم الى جهة البحر ، وركبوا المراكب ، وكانت هذه عوائدهم في كل عام يطلعون الى البحار ، ويأخذون ما جاء اليهم من المسافرين . فبينما هم كذلك واذ أقبل عليهم مركب حجاج فدار به أهل الدير ، واستأسروا كل من كان فيها . فكان من جملة ما أخذوه رجل عراقي صاحب فضل وعلم يقال له الشيخ صلاح الدين ، وكان يقرأ علوم كثيرة ، ويروي الأحاديث ، ويفسر المعاني ، ويفهم علم الأدب والعروض والمنطق والصرف والفلك والهندسة والحكمة . وقد نظروا

الى ذلك الشيخ المهاب وهو بهذه الشيبة ، قالوا له : انت رجل كبير وما لك عندنا منفعة نخلوه الى السجن ، وكان هذا من لطف الله عليه . فلما جلس في السجن ، حمد الله ورضي بالقضاء والقدر ، ثم جعل يقرأ القرآن . وقد تداولت الأيام واذ مر به جوان على باب السجن ، وسمع الاستاذ يقرأ القرآن ، فألقى أذنه وتأمل كلام الاستاذ فأعجبه فرجع لرفقائه وقال لهم : ان هذا الرجل الذي في السجن مقيم هو من رهبان المسلمين ، والرأي عندي أننا ننزل اليه ونقبل يديه ونحتال عليه ، ونسلم اسلام باطل ، ونخليه يعلمنا كلام المسلمين ، لنكون بجميع العلوم عارفين . فقالوا له : افعل ما تريد ، فأخذهم وسار الى السجن ، وفتح الباب ونزل اليه ، فبينما الشيخ جالس ، واذا بجوان مقبل عليه ، وجعل يقبل يديه ، وكذلك من كانوا حواليه ، فقال لهم الاستاذ : من أنتم ؟ ، فقالوا له : يامولانا اننا من هذا الدير ، وقد سمعنا منك هذا البيان فأعجبنا البرهان ، وانا نريد أن تعلمنا اياه . فقال : يا أولادي هذا كلام لا يتعلمه الا المسلمون ، فان شئتم فأسلموا ، فقالوا : ماذا نفعل ، فقال لهم : تقولوا أشهد أن لا اله الا الله وأن محمدا رسول الله حقا وصدقا . فأسلموا ولكن اسلاما باطلا ، وقبلوا يدي الاستاذ ظاهرا ، وفكوا عنه الأغلال ، فجعل يعلمهم العلوم ، وأقاموا معه في مخدع بأعلى الدير ، وصاروا يقدمون له المأكل والمشارب ، ويخدمونه ومازالوا كذلك حتى صار جوان مثل الشيخ صلاح الدين . ثم أن جوان قال لسيف الروم : اني تعلمت جميع ما مع الشيخ من العلوم ، وأريد أن أجازيه على فعله ، فقال له سيف الروم : تطلق سبيله وتدفع له مالا يوصله الى ما يريد ، فقال له : كلا بل مرادي أن أقتله . فقال له : ولأي شيء تقتله مع أنه فعل معك كل جميل وتعلمت منه جميع العلوم ، فقال له : أنا الذي لا أعترف بجميل ولا بتفضيل ، وليس لي عزيز . ثم انه وضع له البنج في الطعام وقدمه اليه ، وصبر حتى تبنج فنهض وعراه من ثيابه ، وأخذ ما معه من ملابس وكتب وقتله ، فمات شهيدا رحمة الله عليه . ثم أن اللعين جوان قال ادفنه يا سيف الروم لئلا يعلم ذلك كرسيمول فاذا علم بذلك أسقانا شراب المهالك ، فدفنه سيف الروم في جانب الدير ، وقال : اذا سألنا كرسيمول عنه نقول له هرب . فيوم من الأيام استفقد كرسيمول الشيخ ما وجده ، فسأل جوان وسيف الروم وقال لهم : أين الأسير الذي تعلمتم منه كلام المسلمين ، فقالوا له : هرب، فقال لهم : علمت بأنكم قتلتموه ، والى جانب الدير دفنتموه ، وأخذتم ما معه من الحوائج فأخرجوا عني وان ألفتم بهذا الدير قتلتكم . فعند ذلك خرج جوان وسيف الروم ، وأخذ جوان مصالح الشيخ صاحب العلوم ، ولبس ملابسه وهيأ سيف الروم في صفة طالب وسماه منصور ، وساروا يطلبون لهم أرضا ينزلون بها . فبينما هم سائرين اذ بلغهم الخبر بأن ملك الموصل راكب على حلب وأنه طالب أرض مصر يريد أن يملكها ، فاعتراه الرض الشديد ، فقال يا منصور سر بنا الى ذلك الملك حتى ننظر كيف نصنع . ومازالوا الى أن وصلوا الى أرض حلب ، ودخل اللعين على « أيبك » كما ذكرنا ، ودلواه كما وصفنا . وقد اعتقد فيه « أيبك » وجعله أمامه وعظمه وصار يقبل يديه . فهذا كان سبب مجيئه . ولما أراد أيبك الرحيل من حلب ، طلب من الشيخ السير معه فقال له : سر أنت الى مصر ، وانا أكون لاحقا بك بعد أن أزور مقامات الأنبياء والأولياء ، وبعد ذلك أتوجه الى مصر . فقال له أيبك : مثل ما تريد ، ونسألك الدعاء في جميع الأماكن الطاهرات ، فقال له : ان شاء الله » .

ويمضي « أيبك » في طريقه الى مصر ، ويلتحق بخدمة « الملك الصالح نجم الدين أيوب » . ثم تحكي السيرة أن « أيبك » قد أصبح وزيرا ، وصاحب حظوة لدى « نجم الدين أيوب » ، وكيف استطاع « جوان » عن طريق « أيبك » أن يصبح قاضي قضاة مصر . . .

« فبينما أيبك جالسا في السرايا ، واذ بالشيخ صلاح الدين العراقي داخل عليه ، فنهض أيبك وتلقاه وسلم عليه وأجلسه الى جانبه وجعل يحدثه ويسأله عن أحواله . فقال له : يا والدي طلعت الى بيت المقدس وزرت نبي الله موسى وابراهيم الخليل وباقي الأنبياء الصالحين ، ودعيت لك وسألت الله أن يعطيك المناصب الجسيمة ، وبعد ذلك اقبلت اليك فقال له أيبك مرحبا بك يامولاي عسى أن يكون دعاؤك لي مستجابا . ثم أعاد عليه أيبك ما جرى له ، فلما سمع الشيخ كلامه فرح بخدمته في الديوان وجلس يتعبد في داره .

أما ما كان من أمر الملك الصالح قال ، يا آغا شاهين أين قاضي الديوان ، فقال له الوزير : انه مريض من مدة ثلاثة أيام . فبينما الملك جالس ، واذ بالأخبار تقول يعيش رأس مولانا السلطان في قاضي الديوان السيد محمد نور الدين . فلما سمع الملك وفاة قاضي الديوان ، قال انا لله وانا اليه راجعون . ثم أمر الآغا شاهين أن ينزل بأرباب الدولة ويمشي في جنازة القاضي ، ثم بعد أن واروه التراب عادوا راجعين ، قال الملك : يا آغا شاهين أنظر لنا رجلا اهل صلاح وديانة ومعرفة يستلم القضاء ، فقال الوزير شاهين : يا سادتنا يا علماء الاسلام ، هل عندكم من يصلح للقضاء بالديوان . فقالوا له : موجود ، فعند ذلك نهض الوزير أيبك ووقف في محل الطلب بين يدي السلطان ، وقال : يا أمير المؤمنين عندي رجل ذو صلاح ومعرفة ونجاح ، وقد اجتمع بي وأنا في حلب وكنت مريضا ، فببركته شفاني الله على يده وقد جعلته إمامي ، وهو مقيم في منزلي ، واسمه الشيخ صلاح الدين العراقي . فلما سمع الملك الصالح ذلك قال له : يا أيبك اصبر حتى أسأل الآغا شاهين في ذلك . والتفت الى الوزير شاهين ، وقال ما تقول في ذلك ، قال وما أقول يا أمير المؤمنين في أهل العلم والفضل . فقال الملك : انزل يا أيبك وائتني بالرجل يتولى رتبة القضاء ، فسار أيبك الى منزله وقال للشيخ سر معي الى الديوان ، فقد صدر أمر من السلطان ان تكون قاضي القضاة بالديوان . ثم إن العالم لبس جبته وسار الى أن أقبل الى الديوان ، ودعا للملك بدوام العز والنعم وازالة البؤس والنقم . فلما فرغ الشيخ صلاح الدين من كلامه ، قال له الملك : أهلا وسهلا بالعالم العراقي ، ثم أجلسه على كرسي القضاء ، فصار قاضيا » .

ان أول الملاحظات التي يمكن أن نلاحظها على الشخصيات الشريرة في السير الشعبية أنها في الأغلب الأعم غريبة عن الجماعة ، سواء من ناحية الأصل ، أو المنشأ ، أو من ناحية المقومات الجسدية أو السلوكية أو الخلقية ، وانها اذا لم تكن غريبة من ناحية الأصل أو المنشأ ، فانها بالضرورة لابد أن تنحاز الى أعداء الجماعة ، سواء كان هؤلاء الأعداء يصدرون عن عصبية عرقية أو دينية أو قبلية ، وسواء كان ذلك بشكل مباشر ، أو بشكل غير مباشر عن طريق تحقيق هدف الأعداء دون انحياز لهم أو تعاون معهم .

« فجوان » في سيرة الظاهر بيبرس ، شخصية متميزة ، تصلح نموذجا لدراسة التكوين النفسي والخلقي للشرير ، من ناحية ، والملامح والسمات الطبيعية من ناحية أخرى ، ويصدق عليه ما يصدق على غيره من الشخصيات الشريرة من أن ميلاده غريب أيضا ، فقد انكسفت الشمس وغاب القمر ، وانه مبشر به من ابليس[٣] ليكون التجسيد الحي له وعلى الأرض .

(٣) سيرة الظاهر بيبرس ج ١ ص٥٦ .

ويقول الاستاذ الدكتور عبدالحميد يونس عنه « لولا أن هذه الشخصية هي المدبرة للشر لقلنا أن هذه السيرة كان أحرى بها أن تكون سيرة جوان ، لأن حوادث السيرة كلها أو تكاد بتدبيره »[٦] .

و « سعاد الشاعرة » ـ كما أسمتها السيرة ـ أو البسوس ـ كما عرفت في أيام العرب ، شخصية دخيلة على بكر وتغلب ، تحركها عوامل الثأر لأخيها الذي كان يفرض سلطانه على القبائل العربية كلها . وهي في سبيل تحقيق غرضها تستخدم كل ما تستطيعه من حيل ومكر ودهاء ، وتتفق في هذه الخصيصة مع كل الشخصيات الشريرة في السير الشعبية عامة .

و « عمارة الوهاب » ـ أو القوّاد ـ كما أطلق عليه رواة سيرة عنترة ، تحركه أيضا نوازع شخصية وأحقاد دفينة على عنترة ، تجعله ينحاز الى أعداء عنترة ـ أعداء القبيلة في الوقت ذاته ـ انطلاقا من عصبية ضيقة لا تضع في اعتبارها صالح الجماعة .

و « عقبة السلمي » الذي وصفته سيرة الأميرة ذات الهمة بأنه « شيخ الضلال » ، رغم نشأته العربية ، واسلامه الظاهري ، يتحالف مع أعداء العرب والمسلمين من الروم ، ومن ثم يرتد عن الاسلام ، ويتنكر لقومه ، مستخدما ذكاءه وقدراته الخارقة لتحطيمهم .

وتؤكد السيرة على ميلاد الغريب وسماته الخلقية والجسدية التي ميزته منذ طفولته الباكرة ، لتحدد دوره في صناعة الشر والحث عليه ، فهو « ولد شراني يلقي الفتنة بين الناس » وأن الذي بشر أمه به « ابليس » ليكون خليفة له في الأرض[٧] .

أما قمرية أم الملك سيف في سيرة سيف بن ذي يزن ، فهي ليست عربية وانما هي جارية حبشيّة أرسلها ملك الأحباش لقتل ذي يزن ، كما أن اسلامها غير صحيح ، تتخذ منه وسيلة لكي تحقق هدفها وشهوتها الى الحكم والسلطان ، ولتخدع به إبنها[٨] ، وسقر ديوان وسقر ديوس من سلالة ابليس أيضا[٩] ، والسيرة بذلك تلخص أفعالها وسلوكها ، ومدى الشر الذي يتصفان به ، وأثره .

والوزير بختك وابنه بختيار في سيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب ، من أصل غير عربي ، رضعا كراهية العرب ، والحقد عليهم ، وهما رأس الفساد بين الفرس والعرب ، لا يدينان بالاسلام ، ومن ثم تحركهما عصبية عرقية ، ودينية عميقة الجذور في نفس كل منهما ، بل أن بختيار يفوق أباه في عداوته وبغضه[١٠] .

---

(٦) د. عبدالحميد يونس ـ الظاهر بيبرس في الأدب الشعبي ـ المكتبة الثقافية ـ وزارة الثقافة ـ مصر ـ ص ٧٠ .
(٧) سيرة الأميرة ذات الهمة م ١ جـ ٢ ص ٨ .
(٨) سيرة سيف بن ذي يزن ـ م ١ ، ص ١٨٠ ـ ١٨١ .
(٩) سيرة سيف بن ذي يزن ـ م ٣ ص ٢٠٠ .
(١٠) سيرة حمزة م ١ ص ٥٢ ـ ٦٨ ، م ٣ ص ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ٦٨١ .

ومن الملاحظ أيضا أنه عندما ينسب الشر الى شخصيات غير عربية في السير الشعبية العربية ، يصبح الصراع حادا بين عوامل الشر وعوامل الخير ، وممثلي كل منهما ، وقد يطول هذا الصراع لينسحب على السيرة منذ بدايتها حتى نهايتها ، في حلقات متتالية ، تتلو الواحدة منها لتنمي الصراع ، ولكن الانتصار في هذه الحالة سهل ، غير عسير ، رغم ضراوته وشدته . أما حين ينسب الشر الى شخصيات عربية ، فإن الصراع يصبح صعبا عسيرا ، ويكون الانتصار في النهاية انتصارا شكليا ، لا قيمة له ، لأنه لا ينتهي الى وحدة الجماعة وانما يؤدي الى تفريقها ، وتشتيت شملها ، وذهاب ريحها .

ففي سيرة الزير سالم يلتقي الشر الخارجي المتمثل في سعاد الشاعرة ، مع شر داخلي ، اخذ ينمو رويدا رويدا بين ابني العمومة بكر ، وتغلب ، أو بين جساس ، وكليب ، رغم ما بينهما من رحم ، وصلة نسب ، تغلبة عصبية ضيقة ، انتهت بأن أتاحت الفرصة لعوامل الشر الخارجية أن تعمل فعلها ، وأن تحقق غرضها ، لتنقلب الذات العامة على نفسها ، في حرب ضروس ، جعلت جماجم القتلى جبالا .

وفي السيرة الهلالية لاحظ الاستاذ الدكتور عبدالحميد يونس « أن جموع بني هلال تحركهم عصبية تقوى وتشتد اذا تعرضت الجماعة الكبيرة لعدو مشترك أو نزلت بهم جائحة ماحقة ، وعصبية خاصة تستشري كلما اطمأنوا الى الخير »[١٦] .

والحقيقة ان السير جميعا ، قد وقفت طويلا أمام العصبية والتعصب ، باعتبارهما شرا معنويا ، وجعلتها أكثر أنواع الشر تأثيرا في حياة الفرد ، والجماعة ، فهما من ناحية ضد الدين ، الذي لا يفرق بين الناس تبعا لأصولهم أو جاههم أو ثرواتهم ، وهما من ناحية أخرى ضد النزوع القوي الى الوحدة ، ذلك الاتجاه الذي نراه واضحا جليا في كل السير الشعبية تقريبا .

وربما كانت السيرة الهلالية أكثر السير العربية تركيزا على هذا الجانب ، فالصراع في الهلالية يقوم على محورين ، محور يجمل جموع الهلالية في مواجهة الزناتة ، أو (الذات العامة) في مواجهة (الذات الخاصة) . ويسير موازيا لهذا المحور محور لا يقل أهمية عنه ، بل لعله يفوقه تأثيرا وخطورة ، هو ذلك الصراع الخفي حينا ، المعلن حينا آخر بين « أبو زيد » ، و « دياب » ، أو على وجه الدقة بين « الحسن بن سرحان ، وأبو زيد ، والقاضي بدير بن فايد ، والجازية » وبين « دياب » .

وقد انعكس هذا الصراع بالضرورة على جمهور هذه السيرة الذين شغفوا بها زمنا طويلا ، ومازالوا مشغوفين بها الى الآن ، اذ أن حب الجماعة الشعبية لأبي زيد نابع في حقيقته من أنه كان عنصر التوازن في السيرة ، كما كان عنصر التجميع والتوحيد . أما « دياب » ، فعلى الرغم من كونه فارسا لا يشق له غبار ، ولعله كان كما حدد شخصيته رواة السيرة ، أكثر تعبيرا عن معنى الفروسية والقوة العربية من أبي زيد ، الا أنه كان عنصر فرقة وانقسام ، أكثر منه عنصر

---

(١٦) د. عبدالحميد يونس : الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١١٦ .

لجميع ووئام .. تحركه عصبية فردية ضيقة ، تعلي من شأن النوازع الخاصة والأحقاد الصغيرة ، وتكبر من شأن الذات الفردية ، وتقدمها على الذات العامة . ولعل في قتل جساس لأبي زيد اعترافا أليما بانهزام الذات العامة ، وانهيار التوازن بين الذات الخاصة والذات العامة ، اذ يظل النصر ممكنا حيا ، ومتحققا دائما ، ما ظل التوازن قائما ، فاذا اختل هذا التوازن بفعل عوامل الشر الكامنة ، داخل الفرد ، والجماعة كان ذلك وبالا عليهما معا .

ان الشر في سيرة الزير سالم - على الرغم من أنه يستثار بفعل عامل خارجي - وفي السيرة الهلالية ، لا يظهر في شكل شخصيات لها نفس الملامح والسمات الخلقية والجسدية التي نراها في الشخصيات الشريرة في السير الأخرى ، ولكنه يتمثل في مواقف وأنماط سلوك .. انه شر جمعي أيضا يقوم على العصبية القبلية بمعناها الضيق ، سواء كانت هذه العصبية ، عصبية عشيرة ازاء عشيرة أخرى ، تنتسبان الى نفس الأرومة ، أو عصبية قبيلة ازاء قبيلة أخرى تنتسبان الى نفس العرق ، ومن هنا تأتي خطورة هذا النوع من الشر ، وقدرته على التدمير المعنوي والمادي .

ان الجزء الذي اقتطعناه من السيرة المدونة للزير سالم ، وهي لا تختلف كثيرا عن السيرة التي مازالت تروى الى الآن ، بالاضافة الى الجزء الذي أوردناه من سيرة الظاهر بيبرس ، يوضح لنا كيف تتمكن الشخصية الشريرة ، بما تتصف به من صفات ، أن تحدث الشر ، وأن تدفع اليه .

والشر هنا ذو مفهوم محدد ، يتفق مع الثقافة الشعبية ، اذ يعني كل ما يؤدي الى التناقض مع الحياة ، والعمل ضدها ، ولكنه يدفع في الوقت ذاته الى استكمال أوجه القصور والنقص فيها ، والى تحقيق الكمال ، واستثارة الرغبة في انجاز الأفضل والأنفع للفرد والجماعة ، وتأكيد المثاليات التي يعمل على هدمها .

ويقودنا هذا الى ملاحظة أخرى تتعلق بصورة الانسان الشرير أو الشخصية الشريرة في السير الشعبية . والحقيقة أن هذه الصورة تكاد تكون عالمية ، لا تخص ثقافة بعينها ، أو مجتمعا بعينه ، الا في بعض التفاصيل الصغيرة التي تؤكد السمات الأساسية ولا تتناقض معها ، وقد تكون ذات قيمة كبيرة في ثقافة ما ، ولكنها لا تكتسب نفس الأهمية في ثقافة أخرى . فعلى سبيل المثال تكاد الشخصيات الشريرة كلها في السير جميعا ان تكون من غير المسلمين ، وهي اذا آمنت بالاسلام ، فانما يكون ذلك لاستغلال هذا العنصر العميق الجذور في المجتمعات التي احتفت بالسيرة ورويها ، لتحقيق المآرب والأغراض الشريرة ..

ان عقبة الذي وصفته سيرة الأميرة ذات الهمة ، بأنه شيخ الضلال ، وبأنه غير صحيح الاسلام ، مفسد في الدين ، عاص لرب العالمين ، يبدو زاهدا عابدا وهو مفسود الدين ، شيطان رجيم ، لا يختلف كثيرا في هذه الناحية عن غيره من الأشرار في السيرة ذاتها كمالقة أم القتن ، وشو مدرس المحتال ، وزوجه شوما وولدهما ، فالجميع يوصفون بأنهم حزب الشيطان[١٢].

---

(١٢) سيرة ذات الهمة ج ١ ، جـ ١ ، جـ ٢ ، ج ٢ جـ ٦٩ .

ويختلف وابنه بختيار في سيرة حمزة ، كافران ، وقمرية في سيرة سيف بن ذي يزن تتخذ الايمان بالاسلام ستارا ووسيلة تخدع بها الجميع ، ولا تتورع عن اظهار مجوسيتها لارضاء ملك الصين طمعا في تحقيق مآربها ، وسقرديون وسقرديوس أيضا من نسل ابليس ، وهما شيطانان رجيمان[١٣].

أما جوان في سيرة الظاهر بيبرس فهو « خليفة ابليس التعيس » ، وهو من نسل عقبة شيخ الضلال ، وهو يعكف على الصلاة والصوم ، واقامة شعائر الدين الاسلامي ، ولكنه في الوقت ذاته عالم من علوم ملة الروم ، سكير عربيد ، لا يتورع عن فعل المنكر والعمل ضد الاسلام والمسلمين ، بل انه يعمل أيضا ضد المسيحيين الذين يتظاهر بأنه عالم من علماء دينهم ، كما تظاهر بأنه فقيه من فقهاء المسلمين[١٤].

وهنا تتضح أهم سمات الشخصية الشريرة ، وأكثر ملامحها خطورة ، ألا وهي النفاق[١٥] الذي يشخص الضعف الانساني ، ويستغله استغلالا مدمرا على المستوى الفردي والجمعي على السواء .

ان سعاد تدخل على جساس داعية له بطول العمر ، وعلو المكانة ، والنصر ، في الوقت الذي تضمر له ولقومه الشر ، وهي تتمدح بكرمه وقوته ، وتعمل على استغلال هذا الكرم والاستفادة منه لتبقى أطول فترة ممكنة في حماه حتى تستطيع أن تنفذ ما أسرته في نفسها ، لم يعد أن تتمكن منه تبدأ في بذر بذور الفتنة والفساد بين أمراء بكر وتغلب ، حتى يقع بينهم ما ترجوه ، وتعمل من أجله . وتنجح سعاد في تأليبهم على بعضهم البعض ، فيبدأ البكريون في الشكوى من معاملة التغلبيين لهم ، ويشكون المعاملة السيئة التي يلقونها منهم بجور كليب وظلمه منذ أن قتل حسان اليماني[١٦] وبذلك يتهيأ جساس لأداء المهمة التي تدفعه اليها سعاد . حتى اذا أحكمت خطتها ، وانطلت حيلتها على الجميع ، كان هذا ايذانا بنفاذ المقدور ، اذ يقتل جساس كليبا ، وينقلب أبناء العمومة والأصهار على بعضهم البعض ، تحقيقا لثأر بغيض ، واحياء لعصبية مقيتة ، أكلت الأخضر واليابس ، وأتت على الابطال وذوي القربى ، وفرقت بين الأخوة ، وأورثت الأبناء حقدا دفينا ، وأهدرت كثيرا من الدماء دونما سبب مقبول .

ولا يختلف « جوان » عن « سعاد » كثيرا ، فهو يحتال على « أيبك » ، ويوحي اليه بأنه ولي من أولياء الله الصالحين ، بعد أن دخل اليه من مدخل لا يمكن لإنسان أن ينساه . ولا يطول به الوقت حتى يستطيع أن يخدع كل من حوله ، وأن يتبوأ مكانة رفيعة في مصر ، خلال المرحلة الأولى من السيرة ، وتصبح مهمته الأولى التي استمرت معه طوال السيرة ، هي القضاء على الظاهر بيبرس ، رغم تظاهره بأنه معجب به ، مكبر من شأنه . فحتما تتأزم الأمور ، ويواجه المسلمون بالهزيمة ، لا يرشح « جوان » أحدا غير الظاهر بيبرس ، لكي يفرج الأزمة ، ويحقق النصر ، وهو يضمر في قرارة نفسه التخلص منه ، والقضاء عليه ، ولا يتورع في سبيل ذلك عن فعل أي شيء أو التآمر مع أي عدو . والموقف التالي الذي تصوره السيرة ، يتكرر عشرات المرات . .

---

(١٣) سيرة سيف بن ذي يزن م ١ ص ١٦ ، ١٢٠ ، ٣٦٢ ، م ٣ ص ٣٠٠ .

(١٤) سيرة الظاهر بيبرس م ١ ص ٥٦ ، ٣٤٦ ، ٤١٥ ، م ٢ ص ٢٤١ ، ١٦٨ ، م ٥ ص ٤٣٦ .

(١٥) انظر الفصل الخاص بالنمط الشرير في : البطل في الملاحم الشعبية العربية ، تحليله وملامح القيم ، رسالة دكتوراه لمحمد رجب النجار ، جامعة القاهرة ، لم تطبع . ص ١٢٠ - ١٧٩ .

(١٦) راجع الأجزاء التي أوردناها من السيرة ص ٥ : ١٠ .

« فقال الملك : ومن يرد عنا هؤلاء اللئام ، فقال القاضي : لا يليق هذا الأمر يا مولانا الا ولدكم المنصور الأمير بيبرس ، فانه مسعود . فبينما هم على مثل ذلك الحال ، واذ بالأمير بيبرس طالع الى الديوان ، فلما رآه الملك قال للحاجب شاهين : انظر الى هذا التوفيق . ثم أن بيبرس بعدما سلم ودعى للملك سلم على الوزير ، فقال له : خذ اقرأ هذا الكتاب فقرأه ، وقال له الملك : يا ولدي ان القاضي قال لنا انه لم يكسر هذه الركبة وينصرنا عليهم باذن الله الا أنت ، واني قد ارسلت اليك فماذا أنت قائل ، قال الأمير : أنا لها ان اذن لي أمير المؤمنين ، فقال الملك : يا وزير شاهين اجعل ولدي بيبرس قائد الجيش والبس الوزير أيبك معاونا له . فتجهزت العساكر والمماليك وأمر بيبرس بجمع الرجال من كل ناحية من مصر وبعد ثلاثة أيام توجه الى الملك ، وطلب منه الدعاء للمسلمين بالنصر فدعا له ، وأمره بالمسير . فخرج من مصر بجيش جرار قاصدا حلب ، أما ما كان من القاضي ، فانه بعد مسيرة الجيش ، سطر كتابا وأعطاه الى غلامه ، وقال له : سر بهذا الكتاب الى العريش وسلمه الى الملك فرنجيل . فأخذه وسار الى أن وصل الى قلعة العريش ، فدخل على فرنجيل وسلمه كتاب سيده فحله وقرأه ، واذ به خطابا من جوان الى بين أيادي ولدي الملك فرنجيل اعلم يا ولدي أن بيبرس قاتل ولدك ، وهو مجتاز أرضك ، بجيش قاصد حلب ، فاذا وصل اليك كتابي هذا ، فاكمن اليه حتى يجوز عن أرضك ، فحاربه وخذ بثار ولدك تعرج اللعين ، وأعطاه رد الكتاب وظن أنه بلغ المراد . وكمن بخمسة آلاف فارس وجعل الملك ينتظر قدوم بيبرس لأجل أن يأخذ منه بالثأر ويجلي عنه العار » .

وينتهي الأمر بالطبع بانتصار « بيبرس » كل مرة ، ولا تحقق مكائد « جوان » هدفها ، ولكنه مع ذلك لا ييأس ، ولا يصيبه الملل ، ويظل ينصب الفخاخ ، ويحيك المؤامرات . وحتى بعد أن اكتشف أمره ، لم يتوقف عن استثارة العداوة ضد « بيبرس » والمسلمين ، وتأليب ملوك الفرنجة ضدهم ، صادرا في ذلك كما سبق أن أشرنا عن حقد وعداوة لا يفرقان لينا أو هوادة .

ويرتبط بالنفاق باعتباره رأس الشر ، وأس الفساد ، كثير من السمات التي تؤكد هذه الصفة المقيتة وتعمق من تأثيرها . وتضم السير هذه الشخصيات الشريرة بهذه السمات أحيانا بشكل مباشر ، وأحيانا بشكل غير مباشر ، « فقمرية » « تتوسل بالخداع والنفاق ، تبكي البكاء الشديد وتتمسك بالخداع الذي يلين الحديد » وهي أمكر أهل زمانها محتالة خائنة لا تدخر وسعا ، ولا تترك وسيلة ، من أجل الوصول الى هدفها ، حتى ولو أدى الأمر بها الى استخدام انوثتها ، والتفريط في عرضها[١٧] ، وهي تتقن فنون السحر والكهانة .

و « بخلك » ، « جرثومة شر وفساد ، كيد وعناد » يتصف بالدهاء والمكر والحسد ، لا يحب أحدا ، يتقن فنون الخداع والاحتيال والغش ، وهو يعتمد أساسا في تنفيذ مآربه على الغدر والخيانة ، ولم يكن ابنه بختيار أقل شرا منه ، بل لعله يفوق أباه في حبه للشر وقدرته عليه .

ولا يختلف جوان عن غيره من الشخصيات الشريرة ، ان لم يزد عنها ، « فهو كما يقول المثل الشعبي يأكل مع

(١٧) سيرة سيف بن ذي يزن ج ١ ص ١٩٩ ، ٣٥٨ ، ٣٦٠ ، ٧٢ .

الذيب ويسرح مع الغنم » ، أناني شديد الأنانية يرغب في دمار الجميع فلا عزيز لديه ، ويمتلك قدرة رهيبة على التنكر واستخدام السحر والكهانة ، وهو صاحب مكر وخداع ، كثير النفاق(١٨) .

واذا نظرنا الى الملامح الجسدية التي تميز الشخصيات الشريرة ، فاننا سنلاحظ أن المرأة الشريرة لابد أن تكون جميلة جدا اذا كانت مازالت في شرخ الشباب ، ويعد جمالها أحد الوسائل التي تستخدمها لانفاذ شرها الى جانب السمات الخلقية الأخرى . أما اذا كانت قد جاوزت سن الشباب ، فانها تصور كغيرها من الشخصيات الشريرة من الرجال ، قبيحة ، دميمة ، كريهة المنظر مثيرة للاشمئزاز .

« ان « عقبة » دميم الخلقة ، مشوه الملامح ، و « جوان » « قبيح الشكل ، أبطش الشعر ، رفيع العنق ، كبير الرأس ، شنيع المنظر »(١٩) .

وتتفق الشخصيات الشريرة في السير الشعبية جميعا في أنها تجسد كل ما هو قبيح وسيء ولا أخلاقي ، وتبعث على الكره والحقد وتسبب الألم والحزن ، وتوقع الخراب والدمار .

ولا يقف الأمر في السير الشعبية عند حد تجسيد الشر معنويا أو خلقيا فحسب ، بل انه يتجاوز ذلك الى التجسيد المادي أيضا كما رأينا . فالشخصيات الشريرة تقدم بسمات جسمية وخلقية متميزة ، بالاضافة الى أسمائها التي تحمل في طياتها دلائل الشر أيضا ، كأن يكون الاسم أجنبيا ، غير عربي ، أو يدل على دين يخالف دين الغالبية العظمى وهو الاسلام ، أو موصوفا بصفة أخرى شريرة ، اذا كان الاسم عربيا ، أو اسلاميا .

ويختلف تجسيد الشخصيات الشريرة هنا عنه في الحكايات الشعبية ، اذ لا تقدم هذه الشخصيات في الحكايات غير محددة الملامح أو السمات الجسدية في أغلب الأحيان ، ولكننا نستطيع أن نتعرف عليها من خلال أسماء أو صفات تحمل في طياتها الاشارة الى السلوك الشرير الذي تتصف به ، كالغول ، والسعلوه ، والساحر ، وزوجة الأب ، وغير ذلك من الشخصيات التي تحفل بها حكاياتنا الشعبية .

ان العقلية الشعبية في صياغتها لمفاهيم الخير والشر ، وتجسيدها لهذه المفاهيم تصدر - في الحقيقة - عن تصور محدد لكل من هذه المفاهيم ، وهي تجسدها في الشكل الذي يتلاءم مع نمط العلاقات السائد في المجتمع من ناحية ، وبنيته الثقافية ، وأنساقه القيمية من ناحية أخرى ، وتحملها من المضامين ما يتناغم مع هذا كله ، حتى يتم لها إحداث التأثير المطلوب ، وتحقيق الهدف الذي يريده المجتمع . ففي مجتمع يفتقد الى العدل ، ويستشري فيه النفاق والفساد ، وتهدر فيه القيم الانسانية العليا ، أو يحرم فيه الفرد من تحقيق ذاته ، وتحرير نفسه ، أو يشعر بالهزيمة والانكسار ، وبعوامل الضعف تنخر في عظامه ، يصبح البطل هو الذي يحقق العدل المفقود ، ويحارب الفساد الذي استشرى في جسد المجتمع ، ويقضي على النفاق والمنافقين ، ويعيد للمثل العليا احترامها وقيمتها ، وهو الذي يعمل على تحرير الذات الفردية ، وصياغتها من جديد لتتلاءم مع الذات الجمعية ، وهو الذي يستثير عوامل القوة ، ويستنهض الهمم ، ويحقق النصر مع الجماعة وبها ، ويصبح الشرير بالضرورة هو النقيض لهذه المثاليات التي يمثلها أو يجسدها البطل ، ويكون في مواجهة هذه الشخصية الشريرة ، والقضاء عليها ، القضاء على كل عوامل السلب والشر التي تمثلها .

---

(١٨) سيرة الظاهر بيبرس ، م ١ ص ٧٩ ، م ٢ ص ٢١٠ ، م ٣ ص ١٣٢ .
(١٩) سيرة الظاهر بيبرس م ١ ص ٣٦ .

وتؤمن العقلية الشعبية ايضا بأنه لا يمكن أن يكون هناك خير كامل ، أو أن الانسان يمكنه أن يعيش في خير دائم ، ذلك أن هذا لو كان ممكنا حدوثه ، لما كانت هناك حاجة الى بذل أي جهد ، ولما كانت للفضيلة أي قيمة ، ولفقدت الحياة معناها .

ان الشر قد ينتصر مرحليا ، سواء في السير الشعبية أو في الحكايات ، فقد ينجح الشرير في أن يأخذ مكان شخصية أخرى ، وأن يتزين بزيه ، وأن يتنكر في صورته ، مما يحقق له جزءا من خطته الشريرة في القضاء على الشخصية الأخرى التي تمثل الخير ، ولكن هذا الانتصار لا يدوم طويلا ، فما تلبث الحيلة أن تنكشف ، وعندئذ لابد أن يلقى الشرير جزاءه .

وهنا ينبغي أن نشير الى أن انتصار الخير هنا ، أمر مقرر منذ البداية ، يعرفه الجميع ، ويتوقعونه ، ولكن هذا لا يقلل من تأثير ما يحكى ، أو الصور المتعددة التي يبدو بها عنصرا الخير والشر أو الصراع الدائر بينهما ، ذلك أن هذا الصراع يقوم بوظيفة هامة لا غنى عنها ، وهي وظيفة مؤثرة الى أبعد حدود التأثير في الوجدان الشعبي ، اذ تجعل المستمع يشارك الشخصية الخيرة - أو البطل - صراعها مع الشر وتدفعه الى التوحد معها ، مشاركا اياها آلامها ومعاناتها ، ولحظات قلقها وتوترها ، مما ينتج لدى المستمع والمستمعين شعورا غامرا بالسعادة ، ويدفعه الى السعي الى تحقيق الأفضل لنفسه وللبطل ، مساعدة هذا البطل ، والقضاء على الألم ، والتخلص من المعاناة ، في حدود الاطار الفني الذي ترسمه هذه الأشكال الأدبية .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فإن انتصار الخير في النهاية ، إنما يعني في جوهره هزيمة كل النقائص والعيوب التي يعاني منها الانسان ، ويحاول جاهدا أن ينتصر عليها وأن يتخلص منها ، ولو على الأقل ، اذا لم يكن في استطاعته أن ينتصر عليها في الحياة الواقعية ، وهو ما يستحدث ذاتيا هذا التوازن النفسي بين ما هو كائن ، وما ينبغي أن يكون ، في الثقافة الشعبية .

ومهما يكن من أمر ، فلن تكون هناك - على المستوى الفني - عقدة درامية أو حبكة أو نمو للأحداث أو الشخصيات ، دون وجود الشر والأشرار ، لما يؤديه الشر كمفهوم ، والأشرار كسلوك ، من دور في البنية الفنية للسير .

ويبقى أن نشير الى حقيقة هامة تنبىء عنها السير الشعبية العربية ، هي أن الشر انما يزدهر ازدهارا كبيرا ، ويعمق تأثيره ، عندما يضعف الفرد ، ويتدهور حال الجماعة .

* * *

ملحمة في قالب حكاية

الملك عمر النعمان وولده شركان وولده ضوء المكان
وما جرى لهم من العجائب والغرائب
دراسة مقارنة مع ملحمة رولان الفرنسية

هيام أبوالحسين
رئيس قسم اللغة الفرنسية .
كلية الآداب جامعة عين شمس

في ألف ليلة وليلة شعر ونثر ، نظم وسجع ، قول فصيح وآخر ركيك . فيها شباب غض يؤرقه الحب فيحطم الاغلال والقيود ، وآخر يتعذب في صمت فيذوي ويموت . . . فيها الفقراء والبسطاء الذين يرضون بالكفاف ، وفيها من يرفلون في الثراء ويبالغون في المتعة والانفاق . فيها الملائكة الاطهار ، وفيها المردة الاشرار . . . فيها الحياة الواقعية بحلوها ومرها ، وفيها عالم الاحلام وجزر واق الواق . . . فيها عبيد مغلوبون على أمرهم ، وفيها أسياد تهتز الارض من جبروتهم . . . وتضم الليالي حكاية فريدة لا تخلو من هذا وذاك ولكننا نسمع فيها دق الطبول وصياح النفير وصهيل الخيول ، ونرى الفرسان تخرج من بغداد ، مثات وآلافاً ، تخفق على رؤوسهم الأعلام وتتلألأ السيوف في أيديهم والرماح . . . انهم جنود الاسلام ، خرجوا فاتحين بلاد الروم ، تحت أمرة شركان بن الملك عمر النعمان . . . مائة ليلة وليلتان (حسب طبعة بولاق)[1] خصصتها شهر زاد لسيرة عمر النعمان الذي « قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة » والذي كان « اذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار » حاكم دانت له كافة الامصار في الشرق والمغرب ، فاخضع الجبابرة ونشر بين رعيته العدل والأمان ؛ ملك خلف سلالة من الأبطال ، أولهم شركان الذي قهر الشجعان وفتح الحصون والبلدان . . . ثم ضوء المكان ، وكان مكان . . . وكل منهم فارس مغوار ستكون له في الحرب والسلم على السواء صولات وجولات .

هؤلاء الامراء المرموقون الذين سيلعبون دوراً رائعاً حاسماً في حياة الامة الاسلامية والعلاقات الودية أو العدائية

(١) كتاب ألف ليلة وليلة ، الطبعة الأولى ، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي ، أعادت طبعه مكتبة المثنى ببغداد . الليلة ٤٤ الى الليلة ١٤٥ ؛ من بينها ثلاثين ليلة (١٠٧ - ١٣٧) ترويي حكاية تاج الملوك والأميرة دنيا ، في طبعات أخرى تشغل هذه الحكاية الليالي من ٤٩ الى ١٧٣ ، مع اختلافات بسيطة لا تؤثر على المضمون العام .

بينها وبين الدولة البيزنطية هم أبطال تلك الملحمة الارستقراطية أو الطبيعية التي تذكرنا في اكثر من موضع بالالياذة والاوديسّة وبملحمة رولان الفرنسية . . . « ارستقراطية » لان أبطالها من علية القوم ؛ وعليهم يتوقف مصير قومهم شأنهم في ذلك شأن الأخيين في الالياذة ، « وطبيعية » لأنها تصور « على الطبيعة » العادات والتقاليد والمفاهيم والمشاعر . . . في اسلوب حماسي متأجج .

توحي القصة في بدايتها بمدى الود الذي يسود بين عمر النعمان وحردوب عاهل قيسارية الذي يبعث اليه هدية نفيسة من الدرر والأحجار الكريمة ، وعددا كبيرا من السراري الحسان ، من بينهن جارية رومية تدعى صفية ، أحبها عاهل بغداد الذي لم يكن له حتى ذلك الحين من الاولاد سوى شركان ، فانجبت له صبيا وفتاة هما ضوء المكان ونزهة الزمان .

وتمر الأعوام ، ويشب الصغار ، ولكن ريحاً عاصفة تهدد فجأة هذا النعيم المقيم دون ان ينتبه احد لمجيئها أو يتكهن بما يمكن أن تخفيه في طياتها . ففي يوم من الأيام يأتي الى عمر النعمان رسل افريدون صاحب القسطنطينية محملين بالهدايا ، مستنجدين بعظمته ضد حاكم قيسارية . . . ويتشاور ملك بغداد مع وزيره دندان الذي ينصحه بارسال حملة تأديبية الى قيسارية كي لا تقوى شوكة حاكمها ، ولكي يوقن الشرق والغرب أن عمر النعمان أقوى ملك على ظهر الأرض .

وتخرج الحملة من بغداد . . . وبعد مسيرة دامت واحداً وعشرين يوما يحط الجيش الرحال في « واد واسع الجهات كثير الاشجار والنباتات » يقع على مشارف أرض الأعداء . ويترك شركان قواته في حمى دندان ، ويتوغل بمفرده ليلا في غابة ممتدة الاطراف كي يستكشف المكان . . . وتأخذ الأمير سنة من النوم وهو على ظهر مطيته ، ثم يستيقظ فجأة وقد توقف الجواد وأخذ يدق الارض بحافره كي ينبه صاحبه الى خطر يتهدده . ويتطلع الفارس حوله فيجد نفسه في « مرج كأنه من مروج الجنة » ، يخترقه نهر ماء رقراق تنعكس على صفحته الفضية أشعة القمر وظلال الأشجار ، ويحمل اليه النسيم من الشاطىء المقابل رنين اصوات ملائكية « تتحدث بالعربية » . . . ويحدق شركان النظر ، فيقف مشدوها امام منظر عجيب : حسناء مشوقة تصارع صاحباتها وتلقي بهن ارضا الواحدة تلو الأخرى . . . وتكتشف الفتيات وجود هذا الدخيل فتأمره البطلة بالانصراف والا كان هلاكه على يديها . ولا يملك شركان الا ان يلين لها الكلام ، ويتوسل اليها ان تعطف على المتيم المسكين ، غريب الديار ، كسير الفؤاد . . .

ولم تكن هذه الفتاة سوى ابريزة ، ابنة حردوب ملك الروم ويبدو انها ادركت بذكائها اللماح ان هذا « الغريب » رجل عليّ الشان ، فقبلت استضافته ، واكرمت وفادته ، وافردت له جناحا خاصا في الدير الملكي الذي تسكنه . وسرعان ما بدأت بينهما قصة حب « عذري » ولكن على الطريقة الغربية : فالاميرة الرومية لا تعيش سجينة الحريم ، تحت رحمة الطواشي والعبيد ، بل هي حرة طليقة تستقبل فارسها حين تشاء . . . وشركان ، رغم هيامه بها ، يظل سبعة ايام في ضيافتها دون أن يقربها . . . وتكتشف ابريزة حقيقة « اسيرها » فتزداد تعلقا به ، ولكن الواشين يبلغون الملك بوجود شركان لدى ابنته فيرسل حردوب الى الدير مائة بطْرِيق ، بالسلاح مدججين ، للقبض على عدو الدين ، فتستقبلهم ابريزة شر استقبال وترفض تسليمهم اياه ، لما في ذلك من تعارض صارخ مع تقاليد الفروسية التي تدين لها بالولاء . . . فان شاءوا ان يأخذوه فعليهم اولا أن يبارزوه . . . ولكن شركان يأبى الا ان ينازلهم عشرة عشرة : « ان بروزهم اليّ واحدا بعد واحد اجحاف بهم ، فهلا يبرزون لي عشرة بعد عشرة . . . » (الليلة ٥٠) .

ويصف الراوي في تحمس متأجج المعركة المثيرة بين بطارقة الروم والفارس الاسمر ، وكيف « حمل عليهم بقلب أقوى من الحجر الى ان طحنهم طحن الدروس وسلب منهم العقول والنفوس » (الليلة ٥٠) .

وتصبح ابريزة مهللة وتلقي بنفسها بين ذراعي حبيبها ، وتفصح له عن سر دفين كان يجهله الى ذلك الحين .

ان استجاد عاهل القسطنطينية بالملك عمر النعمان ليس سوى حيلة وخديعة تمت بالاتفاق مع ملك قيسارية ، الغرض منها استدراج جيش المسلمين الى بيزنطة فيهلك ويهلك معه شركان ولي عهد عمر النعمان . وقد اتفق على ذلك الملكان انتقاما للجارية صفية . فهي في الواقع ابنة صاحب القسطنطينية ، اختطفها بعض القراصنة ثم ألقت بها المقادير في حريم عمر النعمان . . .

وعندما يكتشف شركان ذلك ، يقرر العودة الى بلاده ، خاصة بعد أن وعدته ابريزة باللحاق به : « قد قتلت بطارقة ابي وشاع ان تحزبت مع المسلمين فالرأى السديد اني اترك الاقامة هنا » (الليلة ٥٠) .

ولكن ابريزة لا تريد ان تدخل بغداد قبل ان تعرف ايها اقوى في النزال ، هي ام شركان ، فهي تهاجمه في الطريق مع رفيقاتها متخفيات في زي « مائة فارس ليوث عوابس وفي الحديد والزرد غواطس » (الليلة ٥٠) وعندما يقترب شركان ليسدد ضربة قاضية للفارس الذي ينازله يلاحظ ان لحيته ولاثبات بعارضيه » ويصيح فيه الافرنجي قائلا « ياشركان ما هكذا تكون الفرسان ، انما هذا فعل المغلوب بالنسوان » . . . (الليلة ٥٠) .

ويدخل شركان بغداد ومعه هذا الوفد من الجاريات اللاتي تذكرنا بالامازونات . ويأتي عمر النعمان لاستقبال الاميرة الجميلة ، ويفرد لها قصرا فخما ، ولكنه لا يكاد يراها حتى يقع في هواها . . . وتضطرب الامور في المملكة . . . وكيف لا وقد اصبح حريمها يضم صفية ابنة ملك القسطنطينية ، وابريزة ابنة عاهل قيسارية . . . وتحاول ابريزة ان تصد عمر النعمان برفق ولكنه يتحايل عليها الى ان يغتصبها فتحمل منه . وعندما يجيئها المخاض تفر هاربة من بغداد ولكنها تلقي حتفها في البيداء وهي تضع حملها . . . وتسلم جاريتها مرجانة ابن سيدتها من عمر النعمان الى جده حردوب ملك الروم الذي يسميه رومزان ، ويربيه تربية مسيحية ، ويخفي عليه أصله وحسبه .

لقد تورط إذن عمر النعمان اكثر من مرة مع بنات القياصرة وحق عليهم غسل العار ، اما بحد السيف أو بالدهاء . ونظرا لأن الروم لا طاقة لهم بحرب النعمان ، فانهم يحتالون للوصول اليه ، ويقتلونه في عقر داره بالسم الزعاف .

ويكتشف اهل القصر ان التي اغتالته ليست سوى ام حردوب المدعوّة شواهي ذات الدواهي ، وانها نجحت في الهروب من الديار مصطحبة معها صفية ابنة عاهل القسطنطينية .

هنا يتحول النص الى ملحمة فعلية لا تربطه بالجو الشائع في ألف ليلة وليلة سوى عودات سريعة الى الترنم بتباريح الهوى ، عندما تفرق بين الاحباء مقتضيات الحرب والسياسة واطماع الحكم ، او تلك الحكايات التي يقطع بها القادة لياليهم الطويلة اثناء الحصار . فاذا كان شركان قد بزّ الروم أول مرة في معارك فردية أو شبه فردية ، فنحن الآن في معمعة حرب شاملة بين الاسلام والمسيحية . لقد أعلن الجهاد بنو النعمان ، وظلوا ثلاثة أشهر يعبئون الجند ويسلحون عساكر بغداد والشام والترك والديلم والكرد بينما استعدت بلاد الروم وعبأت جيوش حردوب وافريدون ومن ورائهم « الافرنج من سائر اطرافها كالفرنسيس والنمسة ودوبرة وجورنة وبندق وجنويز وسائر عساكر بني الاصفر » (الليلة ٨٨) .

ويصف لنا الراوي الحمية والعصبية التي كانت تلهب الطرفين عندما « تقابل الجيشان والتطم البحران » . . . فلما اخترق شركان الصفوف وهاج في الألوف استولى الذعر على عساكر النصارى ، عندئذ تقدمت شواهي من ابنها حردوب وتنصحه مرة اخرى باللجوء الى الغدر في مقابلة الاعداء : « اعلم ايها الملك الكبير والكاهن الخطير اني اشير عليك بأمر يعجز عن تدبيره ابليس ولو استعان عليه بحزبه المناحيس » (الليلة ٨٩) وبالفعل نرى ان دهاء هذه العجوز اقوى من السيوف ، فبعد معارك طاحنة دارت برًا وبحرا ، وشهدها « البحر المالح » و « جبل الدخان » . . . استطاعت شواهي ، متنكرة في زيّ عابد زاهد ، ان تتسلل الى صفوف المسلمين وتكسب ثقتهم ، ثم اخذت تنقل اخبارهم الى الروم وتحبط خططهم ، ومع ذلك فقد استمر القتال ، واخذ الموت يحصد الرقاب ، واستشهد من المسلمين الكثيرون ، وسقط من الروم في ساحة الوغى آلاف وآلاف . . .

وأمام هذه الخسائر الفادحة في الأرواح والعتاد اضطر افريدون ان يقترح على شركان ان يحسما النزاع بمبارزة فردية ، حقنا للدماء . ويتحايل افريدون على خصمه فيصاب شركان بجرح خفيف وينقل الى خيمته ، أما ضوء المكان فهو يتقدم في اليوم التالي لاخيه ويقتل افريدون ، ولكن شواهي تذبح شركان اثناء نومه بخنجر مسموم ، وتجهز على حراسه ، وتفر هاربة تحت ستر الظلام .

وتستمر المعارك وحصار القسطنطينية سبع سنوات ، وهي نفس المدة التي قضاها شارلمان في محاربة الملوك العرب في اسبانيا وحصار سراجوسة ، وفقا حسب « ملحمة رولان » . ويتسرب التعب والملل الى النفوس ويحن الجميع الى الأهل والأوطان فتعود الحملة الى بغداد ، ويظل ضوء المكان في حلمه وعينه حزنه الدفين على ابيه واخيه ، فتضعف قواه ويذوي عوده ويختطفه الموت وهو في زهرة العمر ، تاركا ابنه القاصر كان ما كان تحت وصاية حاجب سامانى سرعان ما يطيح به وينفرد بالحكم ، وعندما يبلغ كان مكان مبلغ الرجال يعلن الثورة على هذا الطاغي وينجح في استرداد ملكه بفضل معاونة جند ابيه الاوفياء والوزير دندان . ثم يقرر استئناف الحرب ضد الروم ليثأر لجده وعمه . ويقع كان مكان في الاسر ، ويأمر امبراطور الروم بإعدامه هو ورفاقه . . . وعندئذ تحدث المعجزة ، اذ نرى مرجانة تقتحم القاعة وتصيح في مولاها محذرة إياه من أن يسفك دمه بيده . . . حينئذ ينكشف السر : إن هذا الامير الرومي ليس سوى رومزان ابن ابريزة وعمر النعمان . . .

ويتعانق الجميع ، ويأمر رومزان وابن أخيه بإحضار المجرمين الذين تسببوا في الفرقة والشقاق ويحكمان عليهم بالاعدام بما في ذلك شواهي ذات الدواهي ، اما من بقي على قيد الحياة من جماعة الروم فيعتنقون الاسلام . ثم يعيش الجميع في سلام ووئام ، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة ، الى أن يأتيهم هازم اللذات ومفرّق الجماعات . . .

•••

هذا هو ملخص الرواية . فنحن إذا استثنينا منها الاستطرادات التي تتحدث عن النقاء وافتراق الاحباء ، والبكاء على الغائبين ، ودهاء قطاع الطريق وما الى ذلك نستطيع أن نستخلص من النص ملحمة متكاملة الأجزاء تبدأ بعملية استدراج للقوات خارج الحدود الاقليمية للامبراطورية ، ثم تمر بطور من المبارزات الفردية أو شبه الفردية ، ثم تتحول الى حرب جماعية . وبعد ان يطول حصار القسطنطينية يعود الجيش الى بغداد دون ان تنقطع المؤامرات والاستفزازات . . . واخيرا يعقد السلام بفضل الحب والاخاء .

ان هذه الحكاية من الصعب تحديد تاريخها ، غير ان الدكتورة نبيلة ابراهيم في دراسة مقارنة شيقة عن « سيرة الاميرة ذات الهمة » التي تدور هي الاخرى حول الحروب العربية البيزنطية رجّحت ان تكون هناك علاقة بين الحوادث التي يسردها الراوي عن عمر النعمان واسرته ، وبين هجوم مسلمة بن عبدالملك على قيسارية عام ٧٢٥-٧٢٦م[٢] .

وانطلاقا من هذا الافتراض سوف نقوم بدراستنا للبناء الفني لهذا النص مستندين الى اشهر الملاحم الغربية[٣] التي تبعث من حوادث مشابهة دارت في بلاد البحر المتوسط في تلك الحقبة ، اي في القرن الثامن الميلادي . وهذه الملحمة هي « انشودة رولان » التي تروي الحروب التي شنّها شارلمان على الملوك العرب في اسبانيا طوال سبع سنوات وحصاره لمدينة سراجوسة ، وانهزام رولان في معركة رونسڤال عام ٧٧٨م ، ثم انتقام امبراطور الفرنجة من الاعداء والخونة .

واهم المحاور التي تمد الطابع الملحمي لكلا النصين هي : الشخصيات ، ثم اللغة الحماسية وما يرتبط بها من أهداف قومية أو دينية أو تعليمية ، وأخيرا الصدام بين حضارتين أو عقليتين وما اثاره ذلك لدى الطرفين .

أما بالنسبة للأبطال فبعضهم يظهرون في صورة شبه اسطورية بينما يتميز الآخرون بأبعادهم الانسانية ، هذا بالاضافة الى بعض الشخصيات النمطية ، وطائفة قليلة تضم الشخصيات الرمزية ، ونقصد بالشخوص شبه الاسطورية تلك التي تبدو وكأنها بمعزل عن الزمن الذي تتابع حلقاته عادة من الميلاد الى الوفاة ؛ فنحن لا نعرف شيئا عن نشأتها وإنما نجدها ماثلة أمامنا في صورة لا تتغير ، وقد احتلت المكان الذي خصص لكل منها ، واعدت مسبقا للدور الذي ستؤديه[٤] . وهذه الشخوص هي عمر النعمان ، وابنه شركان ، والوزير دندان . أما عمر النعمان فنحن نجده منذ البداية في أوج عظمته ، ملك مرهوب الجانب ، تخطب الروم وده ، ويتقي الجميع شره ، ويخضع له العالم الاسلامي من أقصاه الى أقصاه . وهذه الشخصية التي يحيط بها هالة من المهابة تذكرنا بالامبراطور شارلمان الذي يتغنى الشاعر بقوته رغم سنه المتقدمة ولحيته البيضاء الكثة التي تتدلى الى ما بعد ركبتيه واذا جلس يضعها على فخذيه . . . اما شركان فربطه بالكونت رولان الصورة التي كان يكونها الأدب العالمي حينذاك عن البطل العسكري ، بحسناته وعيوبه : شخص عنيد جريء لا يخلو من التهور والقسوة والتعطش لدماء العدو ، كلما رآها تسيل ازداد استبسالا ، واندفع كالثور الهائج يحصد سيفه الرءوس كالزهر اليانع . غير ان البطل العربي يختلف عن قرينه الفرنسي ، ففي حين نرى رولان وقد اشتد به الحنين الى بلده « فرنسا الوديعة » وبرح به الشوق الى « اودي » Aude خطيبته الجميلة ، نرى شركان لا يحلم الا بالحرب والضرب ، حتى مغامرة الحب العذري التي يتعلق اثناءها بالأميرة ابريزة سرعان ما تمر دون أن تخلف اثرا في نفسه . ولا شك ان الراوي كان مدركا لذلك ، فهو يقدم لنا شركان منذ بداية الحكاية قائلا بأنه « آفة من آفات الزمان » ، ثم يعود فيسميه « بطل الزمان » ، وعندما يشتد بلاؤه في محاربة الكفار يلقبه « اسد الله » و « سيف الرحمن » . ولا غرو ان الراوي كان يحتفظ في مخيلته بصورة عنترة ، النموذج الأول للبطل الذي لا يستسلم ولا ينهزم والذي لا يفقد صوابه وسيطرته على نفسه الا اذا جرح احد كبرياءه وكرامته . . فها هو شركان يكاد يقتل افريدون ولكن هذا الاخير يباغته بمقولة تهز كيانه : « ان قومك ينسبوك الى العبيد » (الليلة ١٠٢) ويقع هذا الافتراء من نفس شركان

---

(٢) دكتورة نبيلة ابراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة دار النهضة العربية بيروت ، ص ١٣٠ .

(٣) من المقارنة بين قصة عمر النعمان والسير العربية والبيزنطية ، انظر المرجع السابق .

(٤) بالنسبة للعلاقة بين شخصيات الاساطير والملاحم ، انظر

Histoire des litteratures, litteratures, anciennes, orientales et Orales Encyclopedie de la Pleiade, 1 Paris 1955 PP. 15 sq.

وقع الصاعقة ، وقبل ان يفيق من هول الصدمة يضيف افريدون بأن قوم شركان لا يثقون فيه ، ويطلب منه ان ينظر بنفسه كيف جاءوه مسرعين ليمدوا له يد العون . . . ويستشيط شركان غضبا . . . ويستدير ليتحقق من مزاعم خصمه فيسدد اليه افريدون ضربة خاطفة تصيب ذراعه ليس الا ، ولكنها كانت بداية النهاية ، ان شركان لم ينهزم بل انه مات ضحية للغدر والخيانة .

اما الوزير دندان ، العضد اليمين للملك عمر النعمان وموضع ثقته ، فهو محارب ماهر بقدر ماهو سياسي محنك ، يشترك في وضع الخطط العسكرية ، ويقود الجند ، ويحبط المؤامرات . . . الخ ، واذا نظرنا الى ملحمة رولان نجد نفس الصفات لدى البطريق الاكبر الذي يعهد شارلمان اليه بابن اخيه رولان وفرقته ، ليندفع في قتال الاعداء بحماس وشراسة مذهلة ، مما يحدو بشاعر الفرنجة ان يقول عنه مداعبا متعجبا :

« ان يد البطريق الاكبر أقدر على استخدام السيف منها على توزيع البركات » .

ويستطرد في مكان آخر قائلا :

« ان عصا الاسقفية في مكان امين بين يدي البطريق » .

والشاعر يستخدم هنا كلمة crosse التي تعني بالفرنسية عصا الاسقفية والخص البندقية (المقطوعة ١١٤) .

وكما هو الحال بالنسبة لشركان نلاحظ ان شخصية الوزير دندان ـ رغم هذه الملامح العالمية اكثر اتصالا بالبيئة العربية ، فهو يفسر الاحلام ، ويسامر الامراء ويحاول تفريج كربتهم وقت الشدة ، كما انه متحدث بارع يعرف كيف يسري عن مليكه ويختار له من الأحاديث والروايات المسلية ما يشمل في نفس الآن على كثير من العبر والعظات . ويجمل القول ان دندان شخصية جامعة ، أو هو مجموعة من الصفات التي يصعب أن تجتمع في انسان . وهذا الحكيم لا سِنّ له ولا حدود لطاقته : فهو يعاصر ثلاثة أجيال دون أن يسري اليه الوهن ، نراه يرافق شركان في حملته الاولى على قيسارية ، ثم يشترك معه ومع الملك ضوء المكان في الحملة الثانية على الدولة البيزنطية وفي حصار القسطنطينية ، وبعد وفاة عمر النعمان وابنائه يظل دندان محتفظا بكامل قواه وحيويته ، يرعى شئون الحفيد كان مكان ويعبىء الرأي العام ضد الملك ساسان فيخلص البلاد من هذا المغتصب ، ثم يصاحب كان مكان من جديد في زحفه على بلاد الروم . . . وعندما يتعرف على الملك رومزان يفتح له قلبه ويحكي له مآثر اخويه وابيه . فالوزير دندان بمثابة سجل حي لكل الأحداث التي مر بها بنو النعمان ، والتي اختلط فيها تاريخ البلاد بمصير هؤلاء الأمراء شأنهم في ذلك شأن الأخيين بالنسبة لبلاد الاغريق (الالياذه) .

أما من جانب الروم فأهم شخصية هي شواهي ذات الدواهي ، تلك الشخصية الخرافية التي تعتبر نموذجا لهذا الفن (البورترية) الكاريكاتوري . فقد حرص الراوي على ان يختار لها اسما يتمشى تماما مع بشاعة شكلها وقبح خلقها . . . فإلى جانب صفات الخبث والمكر والغدر التي تتجسد فيها ، تذكرنا هذه العجوز الشمطاء بصورة « الشيطان » كما ترد في الاساطير العالمية القديمة ، وفي كتب الاطفال . فالراوي يصفها لنا على النحو التالي : « كانت هذه اللعينة كاهنة من الكهان ومتقنة للسحر والبهتان ، عاهرة مكارة ، فاجرة غدارة ، لها فم ابخر ، وجفن احمر ، وخد اصفر ، بوجه اغبش ، وطرف اعمش ، وجسم اجرب ، وظهر احدب » (الليلة ٩٣) وعندما تتحدث شواهي عن نفسها تعترف بأنها أكثر مهارة من « ابليس وقومه المتاعيس » (الليلة ٨٩) .

ومن الجدير بالذكر ان الراوي يربط دائما في ذهنه بين الشخصيات البغيضة وبين ابليس ، بين دمامة الوجه وسوء الخلق ، فها هو يقول عن واحد من كبار البطارقة المحاربين وهو المدعو لوقا بن شملوط انه كان : « بشع المنظر ، وجهه وجه حمار وصورته صورة قرد وطلعته طلعة الرقيب وقربه اصعب من فراق الحبيب » (الليلة ٩٠) . ثم يصفه حين يتقدم لمبارزة شركان قائلا : « عليه ثوب احمر وزردية من الذهب المرصع بالجوهر ، وحمل رمحا له ثلاث حراب كأنه ابليس اللعين يوم الأحزاب » (الليلة ٩٠) .

فالملاحظ ان هذا (التابلوه) يسيطر عليه اللون الاحمر وهو لون الدم الذي يلتصق دائما في الأساطير بالشخصيات التي تمثل الشر ، او تلك التي كتبت عليها اللعنة أو المحكوم عليها بالموت . . . وبالفعل تنتهي المعركة بقتل لوقا على يد شركان ، فيهنئه اخوه ضوء المكان على ما أبلاه قائلا : « سوف تتحدث الناس جيلا بعد جيل بما صنعت باللعين لوقا محرّف الانجيل » (الليلة ٩١) .

وهذه الانماط التي تتكرر مع بعض التغييرات كلما تحدث الراوي عن « اعداء الله » انما ترتبط بعقلية العصر ، ونحن نجد أمثلة عديدة لذلك في ملحمة رولان . فالراوي العربي حريص على اختيار اسماء معبرة توحي للسامع بشناعة العدو الذي يحقره ، وهكذا يفعل راوي الفرنجة الذي يذهب الى أبعد من ذلك ويطلق على أعدائه « الشرقيين » أسماء مختلفة لا تمتّ للواقع بصلة ، وهي تبدأ بمقطع « مال » mal (اي الشر) ، أو كور أو كوربيس corpus (اي البدن) مثال ذلك كورساليس ، ماليرابيس ، ملكيان . . . الخ ثم يصف بعد ذلك هذه الشخصيات الكريهة (شكلا وخلقا) ؛ والعدو « المسلم » في نظره دائما خبيث لئيم غدار ، أو ساحر شرير (مثل الملك كورساليس) (المقطوعة ٧١) فاذا حدث ان وجد أميرا مسلما من المشهود لهم بالشجاعة (مثل الأمير بالأجير) لا يستطيع الا أن يتحسر لكونه غير مسيحي (المقطوعة ٧٢) .

فالراوي العربي والافرنجي يلجآن الى نفس الوسيلة ألا وهي التضخيم والتكرار لتثبيت هذه الصورة في الأذهان واثارة الحماس بل التعصب الديني عن طريقها . ولكن هذه الشخصيات المتطابقة تبدو وكأنها نسخ خرجت من نفس القالب ، فالمبالغة هنا تحقق هدف الراوي ، ولكنها تجعل الشخصيات رموزا أكثر منها بشرا .

والى جانب الشخصيات شبه الأسطورية والنمطية توجد شخصيات أخرى تتميز بأبعادها الانسانية من أشهرها ضوء المكان . فهذا الملك لا يقلّ عن اخيه شركان شجاعة وبسالة ، ولكنه خرج من إطار البطل الفريد ليعيش الحياة العادية بحلوها ومرها . ورث ضوء المكان عن أبيه الشجاعة والاقدام ، وورث عن أمه « صفية » الحكمة والاتزان ؛ تعلم فن الحرب والصيد والقنص ، وعلوم الدنيا والدين ، نشأ محبا لأهل العلم رفيقا بالفقراء والمساكين ، ثم مرّ بتجربة روحية عميقة عندما أدّى فريضة الحج وهو بعد في الرابعة عشرة من عمره ؛ وعاش تجربة الحاجة والفقر عندما مرض في دمشق واختطف الاعراب شقيقته فوجد نفسه غريبا وحيدا معدما . . . فهذا البطل طهرته الآلام فرفعته الى السمو الروحي الذي يفتقده اخوه شركان . والراوي يضع الأخوين وجها لوجه كي تتضح من المقارنة ملامح كل منهما . ونحن اذا انتقلنا الى ملحمة رولان نجد ان الشاعر الفرنسي يضع بدوره الى جوار رولان صديقه وشقيق خطيبته أوليفييه ، وهو أيضا فارس مقدام لكنه يمثل صوت العقل الذي ينبه رولان الى مغبّة تهوره . . . فالراوي ، إذن ، في كلتا الملحمتين

يضع جنبا إلى جنب شخصية تمثل الشجاعة المطلقة التي تصل الى حد التهور ، وأخرى تجمع بين الشجاعة والاتزان ، وهو في كلتا الحالتين يعطي الأفضلية للبطل الانساني الذي يجمع بين الاقدام والروية .

●●●

تأتي الآن الى الشخصيات الرمزية ومعظمها شخصيات أجنبية إما بالميلاد أو بالنشأة ، وأهم من تتضمنه هذه الطائفة : صفية وابريزة وروموزان .

يقول الراوي عن صفية انها كانت « احسن الجواري وأجملهن وجها وأصونهم عرضا [. . .] ذات عقل وافر وجمال باهر » (الليلة ٤٥) . وهذه الشابة التي تجمع بين الحكمة والجمال ابنة ملك القسطنطينية . ولنا أن نتساءل عما اذا كان الراوي قد اختار لها عمدا هذا الاسم نظراً لمضمونه الرمزي . فمن معالم المسيحية الشهيرة حينذاك كنيسة القديسة صوفيا التي شيدها جوستنيان الأول في القسطنطينية عام ٥٣٢م . غير أن جوستنيان إنما أقام هذه الكنيسة تمجيدا لمفهوم « الحكمة الأبدية » (la sophia eternelle) وهو مفهوم يوناني يعني « العلم والحكمة » وتعبر عنه القصص الرمزية التي تصور الحكمة الالهية (ثيوسفيا Theosophic) في صورة فتاة جميلة رزينة تتربع على العرش الالهي ، يتطلع اليها كل من ينشد الكمال بفضل التعاليم الفلسفية - الدينية .

ونحن بالطبع لا نستطيع أن نجزم بأن راوي هذه القصة كان على علم بذلك ، ولعل هذه الصورة قد انتقلت إلى القصص الرمزية الشرقية والأناشيد ذات الطابع الصوفي .

فمن المحتمل إذن أن تكون بعض هذه القصص قد وصلت الى مسامع الراوي ، ولكن من الأكيد أنه ربط بين اسم صفية وعاهل القسطنطينية واتخذ منها رمزا للدولة البيزنطية المسيحية . فالصراع بين عمر النعمان وبيزنطة إنما بدأ بعد أن علم أفريدون أن ابنته صفية أرسلت هدية إلى عمر النعمان الذي أصبح بالتالي سيدها ومليكها . ولما تدخلت شواهي ذات الدواهي وأرجعت صفية الى القسطنطينية تحول الصراع الى حرب شاملة كما قدمنا ، واستمر النزاع قائما بصور شتى الى أن عادت صفية من جديد الى الديار الاسلامية بعد عقد الصلح بين المعسكرين ، واعتناق رومزان وذويه للاسلام . فالأميرة صفية إلى جانب دورها الرمزي الديني ، أصبحت رمزا قوميا يشبه الى حد ما دور الأميرة هيلينا في حرب طروادة ومكانتها في الالياذة .

أما إبريزة الفتاة المحاربة فهي كنز عظيم يوحي به اسمها المشتق من الابريز . . . وهي أيضا ابنة لأحد ملوك الروم ، وهو حاكم قيسارية ، وهي تمثل بدورها معقلا آخر من معاقل المسيحية ، وإذا كانت صفية قد ألقت بها المقادير بين يدي عمر النعمان ، فالوضع في حالة إبريزة بخلاف ذلك : فهذه الأميرة أعجبت بالفارس شركان وأحبته ، ومن أجله تخلّت عن دينها وملك آبائها ، وتبعته الى بغداد بمحض اختيارها . ولكن يبدو أن شركان كان أكثر تحمسا للحرب منه للحب فلم يتعجل في الاقتران بها ، وربما أنه أحجم عن ذلك عندما لاحظ ميل أبيه لها . وأيّاً كان الأمر فالراوي قد جعل عمر النعمان يستولي على صفية وإبريزة وهذا الاستيلاء له دلالته المعنوية والرمزية ، وقد أنجب عمر النعمان من صفية ضوء المكان الذي جمع خير مافي الشرق ومافي الغرب ، ومن إبريزة رومزان(*) الذي بفضله سيسود السلام .

ويظهر الأمير رومزان على مسرح الأحداث في نهاية المطاف بعد أن انهكت « الحرب النظامية » ثم « الحرب الاستنزافية » العرب والروم على السواء ، فهو بمثابة مبعوث العناية الالهية الذي يظهر في المسرح الاغريقي عندما يشتد

(*) لمعرفة تفاصيل أكثر عن الشخصيات المماثلة لكل من إبريزة ورومزان في السير الشعبية العربية والبيزنطية ، انظر : دكتورة نبيلة ابراهيم ، المرجع السابق ذكره .

تعقد الأمور ليجد حلا خارقا يرضى عنه الجميع . فالامبراطور رومزان الذي لم يسبق أن حدثنا الراوي عنه يأتي فجأة ودون سابق إنذار ليقوم بهذه المهمة السامية . وهذا الأمير الذي هو ثمرة الاتحاد العارض الخاطف بين إبريزة وعمر النعمان ، أو بين المسيحية والاسلام ، يعود الى مسقط رأس آبائه وأجداده ويعتنق دينهم ، ويوفق بين بني عمومته وأخواله ، ويؤاخي بين الامبراطورية البيزنطية والأمة الاسلامية لمصلحة الانسانية .

هذه هي الشخصيات الرئيسية التي يصف الراوي أفعالها ويورد أقوالها في لغة حماسية تعبر عن عقلية العصر والأهداف أو الاصلاح الذي ينشده . فهو يوضح لنا العلاقات التي تسود في الحياة الخاصة والعامة للأمراء والقادة ، ومن أهمها الاحترام المطلق للملك وتنفيذ أوامره ، أياً كانت ، في حضوره وغيابه . ويصف لنا طريقة اختيار الجند وتحضيرهم للحرب بشكل يجعلهم « كاملين العدة صابرين على الشدة » (الليلة ٤٦) وإعطاء الأولوية للمخطط الاستراتيجي على القائد العسكري الذي يجب أن يطيعه « في كل ما يشير به عليه » (الليلة ٤٦) . كما أن وصف المعارك يتضمن دروسا مباشرة في فن الحرب : فالقائد عليه أن يبدأ بمعرفة طبيعة الأرض التي ستدور عليها المعارك ، وكيفية الاستفادة من التضاريس ، واستخدامها كتحصينات طبيعية سواء كان الأمر يتعلق بالمرتفعات أو للمضايق أو البحار . كما يلح الراوي على ضرورة فهم سيكولوجية العدو ، وحساب التوقعات والاحتمالات ، واستغلال عنصر المباغتة والمفاجأة ، كما يحذر من الثقة العمياء في عابري الطريق خاصة من يبالغون منهم في إظهار الورع والتقوى والزهد . . والشاعر لا يترك فرصة دون أن يشيد بالشجاعة والاقدام ، ومواجهة الموت في ثبات ، ويمجد الفروسية والشهامة ، والجهاد في سبيل الله .

وإذا كان النص في بعض الأحيان يستخدم الألفاظ أو التراكيب العامية كما هو الحال في « ألف ليلة وليلة » ، إلا أنه في كثير من المناسبات يقتبس الأقوال المأثورة وأبيات الشعر . والآيات القرآنية تتردد على لسان الراوي بصفة تلقائية . فهو في كل معركة ، فردية كانت أم جماعية ، يحض المؤمنين على الاستشهاد في سبيل الله ، وإعلاء كلمة الحق والاسلام ، ويحقر أتباع الصليب ، عَبَدة الصور والتماثيل . ومن الجدير بالذكر أن ملحمة رولان تشتمل على مفاهيم (بل وعبارات) مماثلة : الاشادة بالشجاعة والجسارة ، والتحذير من الفرار ، وتمجيد الموت في سبيل « السيدين » وهما إمبراطور الفرنجه والسيد المسيح (عليه السلام) . أما المسلمون فهم في نظر الشاعر الفرنسي « وثنيون » يعبدون الأصنام والبقرة والتِّنين . . . الخ . ويذهب راوي الفرنجة إلى أبعد من ذلك عندما يلجأ الى استخدام ما يسمى بالخوارق المسيحية فيصور الملائكة حين تهبط الى الأرض لتحمل أرواح المسيحيين إلى الجنة ، بينما يأتي إبليس ليحصد أرواح المسلمين . . .

ومجمل القول إن قانون الحرب ومدوّنة سلوك المقاتلين تكاد تكون واحدة لدى الطرفين في ذلك العصر ، فكل طرف كان يؤمن تماما بأنه يحارب دفاعا عن الحق ، وأن « الحق » في جانبه ، بينما « عدوه » ولي كافر ، يتبع الباطل ، فلابد إذن من أن يكون مصيره « النار وبئس القرار » . . .

●●●

إلى جانب هذه المفاهيم الدينية والاخلاقية والمعنوية التي يعمل الراوي على تثبيتها في النفوس عن طريق السرد والتكرار المقصود وفي أسلوب حماسي متأجج هو من سمات الملاحم ، نجد في النص دروسا وعظات أخرى لا تتعلق

بالطعن والضرب ، وإنما ترد تباعا على لسان الراوي عندما ينتقل الأبطال في أطوار حياتهم المختلفة من مكان إلى مكان ، ثم عندما يقارن الشاعر « عن غير قصد » بين الحضارات .

فالأبطال يعيشون جزءا من حياتهم في بغداد وآخر في دمشق الشام ، وهما مركزان هامان من مراكز الحضارة الاسلامية في ذلك الوقت . والراوي يقدم لنا في دمشق نماذج من أعضاء الطوائف المختلفة ونشاطاتهم اليومية وتصرفاتهم ، ومنهم الوقّاد ، وحارس الحمام ، والاعرابي ، وتاجر الرقيق . . . الخ . وأهم ما يبرزه الراوي عندئذ هو أن العمل الطيب لا يضيع وأن المكر السيء لا يحيق الا بأهله . كما يلمح الراوي بطريقة غير مباشرة إلى أن تعرّف الأمير أحوال الرعية (تجربة ضوء المكان) عندما يعايشها تجعله أكثر قدرة على تفهمها وعلى إرضاء ربه بالعدل فيها . كذلك ينتهز الراوي فرصة زواج شركان ليقدم لنا الى جانب مراسيم الأفراح نموذجا للفتاة الجميلة المتعلمة التي تليق بالملوك . (وهذا أمر سنعود إليه بعد قليل) وعندما ينتقل الراوي مع القوات إلى قيسارية أو القسطنطينية يطلق العنان لملكة الملاحظة ، وهو يتلقى عندئذ « صدمة حضارية » تجلب انتباهه إلى كل غريب ، وتجعله يعيد التفكير في بعض المفاهيم الراسخة في بيئته ، ويقيّمها من جديد . ومن الأشياء التي جلبت انتباه الراوي مثلا بعض نواحي الضعف لدى الأمراء الشرقيين واستغلال الفرنجة لها للتغرير بهم والنيل منهم . فالملك عمر النعمان راح ضحية تعلقه المفرط بالنساء ، والملك ضوء المكان كان شديد التعلق بأولياء الله والزاهدين القانتين ، فتنكرت شواهي في ظل زاهد وتغلغلت في صفوف المسلمين إلى أن اغتالت أخاه شركان . وكان الوزير دندان قد نصحه من قبل بعدم الوثوق فيه ، وهو يذكره بذلك قائلا : « ومن جلب هذه الأحزان إلا هذا الزاهد الشيطان ووالله إن قلبي نفر منه في الأول والآخر لأنني أعرف أن كل متنطع في الدين خبيث ماكر » (الليلة ١٠٤) .

وفي مكان آخر يروي الشاعر العربي هزيمة القوات المسلحة في إحدى الهجمات لأن المحاربين نسوا الحرب وراحوا يبحثون عن كنز وجارية فاتنة ادعت شواهي (الزاهد) تواجدهما في أحد الأديرة ، فالشاعر العربي يسوق هذه الأمثلة النابعة عن معرفته بالواقع حوله ، أو بالأحرى لمعرفته بميول النفس البشرية ، كي يحذر المسلمين من الاندفاع على السجية ، فهذا شيء لا يليق خاصة بالأمراء . . . وكأنه يقول للسامعين انظروا الى الفرنجة أنهم لا يفعلون فعلكم . . .

ويستمر الراوي في هذه المقارنات ، ويلجأ تارة الى الوصف وتارة الى الحوار لتغطية نواح حضارية شتى تستحوذ على اهتمامه بشكل خاص . فنحن مثلا نراه يصف القصر أو الدير الذي تسكنه الأميرة إبريزة ، ثم يدلف بنا إلى داخله ليقدم لنا هذه الأميرة ويُجري على لسانها حوارا شيقا يعبر عن الصورة التي ترتسم في ذهن المرأة الغربية عن عالمنا الشرقي .

أما بالنسبة للقصر فهو ، حسب قول الراوي ، يقع على شاطىء نهر . ونستنتج من قوله أن الأمر يتعلق بقصر محصن من تلك القصور التي خلفتها العصور الوسطى . فما يسميه « النهر » إنما هو « البئر » أو القناة الدائرية التي كانت تحيط بالقصر عادة كجزء من التحصينات كي تعوق تقدم العدو . أما أهل القصر وضيوفهم فيعبرون هذه القناة على جسر متحرك . ويبدو أن الراوي كان يشاهد هذا الجسر لأول مرة لأنه يصفه بكثير من الدهشة متقمصا شخصية شركان : « جسر معمول بأخشاب من الجوز وفيه بكر بسلاسل من البولاد وعليها أقفال في كلاليب [. . .] فسار شركان إلى أن حاذى الجسر وقد اندهش عقله مما رأى وقال في نفسه ياليت الوزير دندان كان معي في هذا المكان » (الليلة

٤٧) . وإعجاب الراوي بالهندسة المعمارية الرومانية التي يمثلها هذا القصر لا يقل عن إعجابه بالاميرة الجميلة المتفتحة صاحبة القصر . فهذه الاميرة الرومية تتحدث العربية بطلاقة ، وقد كانت معرفة اللغة والحضارة العربية والاسلامية لدى الاوروبيين في ذلك الوقت سمة من سمات الثقافة الرفيعة .

ويتقمص الراوي شخصية إبريزة كي يناقش شركان في أمور تتعلق بالاسلام وتعدد الزوجات ومعاشرة الاماء . فعندما يطلب شركان من الأميرة ان تصحبه الى بلاده ترفض الفكرة في بداية الأمر لأنها لا تود أن تصبح « ملْكا » للملك عمر النعمان ، يفعل بها ما يشاء ، وهي تورد صراحة الآية الكريمة التي تقول « وما ملكت أيمانكم » . والراوي إنما يشير هنا إلى قيام البعض بتفسير جزئي مغرض لبعض الآيات الكريمة التي « تجيز » تعدد الزوجات أو معاشرة الاماء .

وفي الواقع أن الراوي هنا يلجأ إلى وسيلة أدبية انتقلت إلى أوربا في القرن الثامن عشر بعد صدور أول ترجمة فرنسية لألف ليلة وليلة (١٧٠٤ ـ ١٧١١) وهي التخفي وراء شخصيات أجنبية ينقد على لسانها النظام السياسي أو الاجتماعي أو يناقش باسمها بعض القضايا الحساسة . وقد استخدم هذه الوسيلة مونتسكيو في كتابه « رسائل فارسية » ، وفولتير في قصصه ومسرحياته التي اختار لها ابطالا شرقيين أو جعلها تدور بين ربوع الشرق . وهكذا تمكن هؤلاء المفكرون الفرنسيون من تحاشي ويلات الرقابة التي كانت تحكم على المؤلفات بالحرق وعلى المؤلفين بالسجن أو النفي إذا تعرضوا بالنقد الصريح لشيء يمس الملكية المطلقة أو الدين ورجاله .

راوي « ألف ليلة وليلة » كان إذن سباقا في هذا المضمار . . . ولابد وأن ننوه بأن هذه ليست المرة الوحيدة التي يتناول فيها مسألة حساسة ، خاصة في ذلك الحين ، وهي وضع المرأة في المجتمع الاسلامي . فهو يلح على ضرورة إعطاء الفتاة نفس الحقوق بالنسبة للتربية والتعليم ، كما لو كان يذكر السامعين بأن الاسلام في هذا المجال لم يفرق إطلاقا بين الفتى والفتاة . فها نحن نرى عمر النعمان يحضر لابنه وابنته على السواء العلماء والفقهاء ، ثم نشاهد بأنفسنا الامتحان الذي تجتازه نزهة الزمان والذي تثبت فيه معرفتها لكل علوم الدنيا والدين . . . (الليلة ٦٠ ـ ٦٨) . ونظرا لان هذه الملحمة من النوع الأرستقراطي أي الموجه الى الأمراء فالراوي يلقي على لسانها درسا للجمهور في كل فروع المعرفة ، كما أنه يوضّح ـ عن طريق التكرار ـ نوع الفتاة التي تليق بالأكابر . . . إنها نزهة الزمان ، والجواري الحسان التي أهدتهن شواهي ذات الدواهي إلى الملك عمر النعمان بعد أن أحضرت لهن العلماء والفقهاء ، واجتزن في حضور الملك نفس الامتحان الذي أُجري من قبل للأميرة نزهة الزمان . وجدير بالذكر أن الفتاة الجميلة المتعلمة التي تبز الرجال في هذا المضمار كانت احدى الصور التي تلجأ اليها الف ليلة وليلة لتحقيق أحد أهدافها التعليميّة .

هذا وقد أشار البروفسور اندريه ميكيل في دراسة له عن « الجارية تودد » إلى أن هذا النمط من الفتيات المتبحرات في العلوم قد انتقل إلى الأدب الأسباني في صورة فتاة يفصح مجرد سماع اسمها عن الأصل العربي لها ، ألا وهي البطلة « تيودورا la doncella Teodor »[٦] أما « النموذج الأول » لمثل هذه المرأة التي تفخر بها بنات جنسها فهي بلا شك شهر زاد ، تلك الأميرة المثقفة الواعية التي أنقذت شهريار من شر نفسه ، وانقذت الرعية من شره .

ويشيد الراوي أكثر من مرة بالمرأة المتعلمة المتفتحة التي تحسن النصح للرجل : إنها صفية ، بنت ملك القسطنطينية ، وإبريزة ابنة ملك قيسارية ، ونزهة الزمان ابنة صفية وعمر النعمان ، وقضى مكان ابنة نزهة الزمان . . . إنها الفتاة التي يرشحها للزواج من الامراء ، لأنه يعلم مدى أهمية المرأة بالنسبة للمجتمع ، ومدى تأثيرها

(٦) Andre Micquel, Sept Contes des Mille et une Nuits, ED. Sindbqad, Paris 1981, PP. 38 sq.

فيه عن طريق زوجها أو ابنها . ومرة أخرى يعطي الراوي رأيا صريحا في هذا الأمر ، على لسان شخصية أجنبية أو خرافية ، وهي شخصية ملك حكيم يدعى الملك سليمان ، كان يحكم في « سالف الزمان مدينة وراء جبال أصبهان يقال لها المدينة الخضراء » . فهذا الملك يعتبر اختيار الزوجة مهمة يحاسب عليها يوم القيامة لما يترتب على ذلك بالنسبة له ولأولاده من بعده وللرعية بشكل عام عن طريق سلالته :

« اعلم ايها الوزير أن الملك إذا اشترى جارية لا يعلم حسبها ولا يعرف نسبها فهو لا يدري خساسة أصلها حتى يجتنبها ولا شرف عنصرها حتى يتسرى بها ، فاذا حملت منه يجيء الولد منافقا ظالما سافكا للدماء ، ويكون مَثَلها مَثَل الأرض السبخة ، إذا زُرِع فيها زَرْعٌ فإنه يخبث نباته ولا يحسن ثباته ويكون هذا الولد متعرضا لسخط مولاه ولا يفعل ما أمره به ولا يجتنب ما عنه نهاه . فأنا لا أتسبب في ذلك بشراء جارية أبدا » (الليلة ١٠٧) .

أليس في هذا القول تنديد صريح بنظام الاماء ؟

ان دور المرأة في هذه الملحمة لا يمكن أن تفصله عن قضية الحرب والسلم . فالحرب قد قامت منذ البداية بسبب اختطاف صفية التي اعتبرها عمر النعمان « جارية » ، وأنجب منها بهذه الصفة دون أن يتحقق من أصلها ، وكان أجدر به أن يعرف أولاً من هي كي يردها إلى أهلها معززة مكرمة . . . ثم حاولت إبريزة أن تثني شركان عن القتال ولكن عمر النعمان تصرف معها مرة أخرى تصرفا أهوج ، فدفع حياته ثمنا لتهوره ، وجرّ البلاء على أولاده من بعده ، وظلت شواهي ذات الدواهي بالمرصاد لسلالة النعمان . . . وكاد حفيده كان مكان أن يلقى حتفه على يد رومزان ، ولكن الراوي جعل المرأة تتدخل في نهاية المطاف تدخلا ترضى عنه السماء ، إذ وفقت بين « الإخوان - الاعداء » . . . وهذه المرأة هي مرجانة ، وصيفة إبريزة أو جاريتها . . امرأة أحسنت تنشئة رومزان ، وعلمته احترام صلة الدم ، والحكم بالعدل ، فتحقق عن طريقه ، بل عن طريقها ، السلام والوئام

●●●

إن هذه الحكاية تضم بين دفتيها ملحمة متكاملة ، على درجة عالية من الثراء مما يجعل من الصعب حصر كل ما فيها في مجرد مقال واحد . وقد حاولنا أن نوضح إلى أي حد تنطبق على هذا النص مواصفات نوع معين من الملاحم ، ألا وهو الملحمة الأرستقراطية أو الطبيعية . فالأبطال امراء وسادة كرام ، وهم بحكم وضعهم هذا لهم مسئولية مزدوجة ، حيال انفسهم ، وحيال قومهم . . . ولكنهم بشر ، يخطئون ويصيبون . . . فاذا أخطأوا كان الثمن فادحا اذ يجرون البلاء على بلادهم من بعدهم . . . وإذا اصابوا وجب على الراوي شكرهم والاشادة بهم . والشاعر في تقديمه لهم لا يتبع الاسلوب الروائي أي الواقعي . وإنما هم بين يديه أبطال ملحميون ، كل في نطاقه يبلغ الذروة ، وعلى اللبيب أن يستقي منهم العبرة. . . والراوي يصاحبهم في كل مكان ، مشجعا ومهللا ومكبرا . . . او واعظاً ومحذرا ، يئن مع الحزين ، ويطرب مع الفرحين ، ويسجل مآثر المحاربين في حماس بدائي جميل . . . وهو يسرد حكاياتهم في لغة إنشادية حية ، لا تستبعد العامية ، ولكنها تعتمد على الشعر ، والسجع ، ورنين اللفظ ، وموسيقى المقاطع والحروف ، كي تستهوي السامع بجمالها فلا يمل من تكرارها . . . وبعد أن تتوقف رحى الحرب تنبعث من قيثارة الشاعر الخالد نغمات حلوة يملأها الحنين الى السلم . . . يقول للفرقة والدمار وداعا ، ومرحبا بالاخاء والرخاء . . .

●●●

الفولكلور والتراث

عبداللطيف البرغوثي
جامعة بيرزيت

أولا ـ مدخل :

ان ما قيل عن الصلة الوثيقة بين الانسان وحضارته ، في قولهم إنه « لا انسان بلا حضارة ، ولا حضارة بلا انسان » ، يصدق على الفولكلور ، اذ لا مجتمع بلا فولكلور ، ولا فولكلور بلا مجتمع ، فمادة الفولكلور قديمة قدم الثقافة ، أي منذ أن تطورت لدى الانسان القدرة على التعلم ، بمعنى الاستفادة من التجربة ، والقدرة على الترميز ، أي منذ ظهور اللغة ، التي مكنت الناس من التفاهم فيما بينهم ، كما مكنتهم من تجميع المعلومات ، وحفظها ، ونقلها من جيل الى جيل ، وذلك انجاز يعود الى زمن يمكن تقديره بما يتراوح بين ثلاثة وخمسة ملايين من السنين[1] .

وقد دونت مادة الفولكلور ، منذ بدأ عصر التدوين ، ضمن المواد الأخرى ، من مثل المواد المكتوبة على الآثار في مصر ، وفي العراق ، وغيرهما وهي مواد اشتملت على الكثير من القصص ، والخرافات ، والمعتقدات ، والعادات والتقاليد ، ومن مثل ما اشتملت عليه كتب الرحالين ، والمغامرين ، والمكتشفين ، والمبشرين ، والتجار الاوروبيين ، من فولكلور الامم غير الاوروبية[2] . ويصدق هذا القول على مواد الفولكلور العربي ، فهي كذلك قديمة قدم المجتمعات العربية ، وهي كذلك رويت ضمن ما روى مشافهة قبل عصر التدوين بالعربية ، ثم دونت ضمن ما دون من المعارف العربية ، دون أن تفرد لها مصنفات أو مخطوطات خاصة بها .

أما مصطلح « فولكلور » ، المكون من الكلمتين « فولك » بمعنى الناس أو عامة الشعب ، و « لور » بمعنى المعرفة أو الحكمة ، فقد أنشأه ، لأول مرة ، الكاتب الانجليزي وليام جون تومز ، عندما استعمله في رسالة

(١) كناعنة ، شريف ، ملامح المادة الفولكلورية ، مركز الوثائق والابحاث ، جامعة بيرزيت ، ص ٣ .

(٢) كناعنة ، شريف ، ملامح المادة الفولكلورية ص ١ ، وعلقم ، نبيل ، مدخل لدراسة الفولكلور ، جمعية انعاش الاسرة ، ١٩٧٧ ، ص ١ .

بعث بها الى صحيفة « ذي أثينيوم » في أغسطس / آب ١٨٤٦ ، بتوقيع مستعار هو امبروز ميرتون ، واقترح استعمال هذا المصطلح ، كاسم لحقل يشمل دراسة العادات والتقاليد ، والممارسات ، والخرافات ، والملاحم والامثال[٣] . لكن الاهتمام بالفولكلور كجزء مميز عن باقي أجزاء الثقافة ، كان قد بدأ بالظهور في الاوساط العلمية الاوروبية ، منذ مطلع القرن التاسع عشر مما أدى الى بلورة معالم الفولكلور بشكل واضح ، في النصف الثاني من ذلك القرن ، حينما بدأت تظهر جمعيات الفولكلور ، والدوريات المتخصصة فيه ، في معظم دول أوروبا أولا ، ثم في الولايات المتحدة الامريكية ثانيا . وكان المهتمون بالفولكلور في أوروبا في القرن التاسع عشر ، هم قادة الفكر ، والمتعلمون ، وأفراد الطبقة العليا من المجتمع ، وكانوا يقصرون فهمهم لحقل الفولكلور ، بشكل عام ، على دراسة الجزء المتخلف من ثقافة الطبقات الجاهلة ، من المجتمعات المتحضرة ، في البلدان الاوروبية ، وبذلك استثنوا ثقافة الطبقات العليا من المجتمعات الاوروبية ، كما استثنوا ثقافات الشعوب غير الاوروبية ، التي اعتبروها شعوبا متوحشة .

وخلال القرن العشرين ، تطور مفهوم مصطلح « فولكلور » في أوروبا وفي الولايات المتحدة الامريكية ، وفي معظم بلدان العالم الاخرى ، بحيث صار يشمل الفنون القولية بجميع أشكالها ، والموسيقى ، والرقص ، والمعتقدات ، والعادات ، والتقاليد ، والمعرفة ، والافكار ، والعواطف ، والسلوك مما يدخل في صنع المنتجات المادية الشعبية وتزيينها واستعمالها .

وبتدقيق النظر في الفكر الفولكلوري الاوروبي والامريكي ، يمكن أن نلاحظ أن الاوروبيين يركزون فكرهم على المقطع الاول من مصطلح « فولكلور » ، وبذلك تدور مفاهيمهم حول الشعب والحياة الشعبية ، بينما يركز الامريكيون فكرهم على المقطع الثاني من ذلك المصطلح ، مما يجعل مفاهيمهم تدور حول المعارف الشعبية ، والمنتوجات الشعبية ، والشرط في الاشياء غير المادية حتى تعتبر فولكلورية ، هو أن تكون متوارثة ، وأن تعبر عن وجدان الشعب ، وأن تكون مجهولة المؤلف أو المنشأ . أما الاشياء المادية ، فان ما هو فولكلوري منها ـ بالاضافة الى الافكار والعواطف والسلوك مما يدخل في صنعها وتزيينها واستعمالها كما ذكر قبل قليل ـ هو شكلها ، وهو الاهم ، لأنه أكثر دواما وثباتا ، وأقل مقومات المادة الفولكلورية تغيرا ، ثم طريقة صنعها التقليدية ، وطرق استعمالها المتوارثة[٤] .

وفي هذا الخصوص ، ينقل د . شريف كناعنة بتصرف عن واحد من أشهر الانثروبولوجيين ـ الفولكلوريين الامريكيين هو د . ألن دنديز ، قائمة تصلح عينة لأهم المواد التي صار يشملها حقل الفولكلور في أيامنا هذه . وفيما يلي تلك القائمة :

حقل الفولكلور يشمل : الاساطير ، الخرافات ، والقصص الشعبية ، والنكات ، والامثال ، والحزازير والالغاز ، والتراتيم والتعاويذ ، والتبريكات ، واللعنات والشتائم والمسبات ، والأيمان ، والاجابات التقليدية المتقنة ، والمفاخرة ، والمعايرة ، وعبارات

---

(٣) الموسوعة البريطانية والموسوعة العربية الميسرة ، مادة فولكلور . انظر أيضا : كناعنة ، ملامح المادة الفولكلورية ، ص ٤ ، ومقالة نمر حنا ، « التراث والفولكلور » في مجلة المواكب ، عدد ٧ ، ٨ تموز / آب ١٩٨٥ ، مطبعة النهضة ، الناصرة ، ص٢٥ ـ ٣٥ .

(٤) Glassie, Henry, Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States, University of Pennsylvania, Publications in Folklore and Folklife, 1968, PP. 1-8

التحية ، والوداع ، والمجاملات ، والملابس الشعبية ، والرقص الشعبي ، والمسرح الشعبي ، والفن الشعبي ، والمعتقدات الشعبية ، والطب الشعبي ، والموسيقى الشعبية ، والاشعار والاغاني الشعبية• والمصطلحات ، والتشابية ، والاستعارات ، والكنايات ، والالقاب الشعبية ، وأسماء الاماكن والمواقع ، والملاحم الشعبية ، وما يكتب على القبور والسيارات ، واليافطات ، والجدران ، وأغاني العاب الاطفال ، وأغاني الكبار في تلعيب الاطفال والايماءات ، والرموز ، والدعاء ، والنكات العملية ، وتداءات الباعة ، وطرق الطبخ ، وانماط التطريز ، وانماط البيوت ، والاسوار ، وبيوت الحيوانات ، وما يقال لطرد الحيوانات أو استدعائها ، وما يقال عند العطس ، والسعال والتثاؤب ، والاحتفالات الشعبية في المواسم والاعياد والمناسبات المختلفة(*) .

وبالطبع فان علم الفولكلور في أوروبا والولايات المتحدة الاميركية ، أخذ في هذا القرن العشرين مكانه الى جانب العلوم الانسانية الاخرى في الجامعات ، فهو يدرس كما يدرس علم الانسان ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلى مستوى الشهادات الجامعية كافة . وليس أدل على مدى تزايد العناية بهذا العلم ، من انشاء العشرات من الجمعيات ، والمؤسسات ، والمجلات ، المتخصصة بمجالات الفولكلور . ولعل من الجدير بالذكر ، أن أشير الى أن الكونغرس الامريكي أنشأ سنة ١٩٧٦ ضمن مكتبة الكونغرس المشهورة ، مركزا باسم « مركز الحياة الشعبية الاميركية » American Folklife Center وهو مركز لا يعتني بحفظ الفنون الشعبية فقط ، وانما يعتني كذلك بالحفاظ على طريقة الحياة الشعبية الاميركية ، ويعمل على ابرازها ، من منطلق ان الشعب ، والثقافة الشعبية ، لا يمكن فهم أي منهما بمعزل عن حكاياته ، وأغانيه ، وألحانه ، ورقصاته ، وطقوسه ، ومعتقداته ، ولغاته(٦) . ولشدة شغف كثير من الاميركيين باكتشاف تراثهم ، فانهم لم يبالوا كثيرا بما صدر عن المختصين ، من تمييز بين المعرفة الناجمة عن وسائل الاعلام بما فيها الصحافة وغيرها ، مما يطلقون عليه مصطلح « الموروث العامي » Popular Lore ، وبين المعرفة التي تندرج تحت مصطلح الفولكلور ، ولذلك فان الجماهير الاميركية المتعلمة ، كانت دائما راغبة في أن تدرج ضمن الفولكلور ، كل تلك المعرفة ، وتلك المواد الشائعة في معظم الولايات المتحدة ، والتي تشير الى نمو الديمقراطية ، ويمكن أن تعزى بطريقة ما الى الجماهير بصفة عامة . أما كون كثير من تلك المعرفة ، وتلك المواد ، خاطئا ، أو أنه وضع أصلا للاستهلاك التجاري السريع ، أو لاحداث ردود فعل سياسية معينة ، فتلك قضية لم تكن بذات أهمية لهم .

والسبب في ذلك ، ان الرواج الذي يشهده الفولكلور ، والفولكلور الكاذب ، في الولايات المتحدة ، يتناسب مباشرة مع تزايد احساس الاميركيين بالقومية الاميركية ، والتأكيد على القومية يتناسب مع تنامي النفوذ الاميركي في الشؤون العالمية ، ولأن الاميركيين تمكنوا من فرض ثقافتهم ، وتراثهم السياسي ، على كثير من الأمم الأخرى فانهم أحسوا

(*) كاظم ، ملامح ثقافة الفولكلورية ص ١٤ من :

Dundes, Alan, A Study of Folklore, Prentice Hall, Englewood cliffs N.J. 1965, P. 3

(٦) Voice, No. 11, Voice of America, October/ November, 1985, P. 4, Article by Marcia Sartwell under the title: "America's Folk Life Alive and Well."

بمدى ضرورة أن يقفوا هم أنفسهم على حقيقة فولكلور أمتهم ، الذي وجدوا فيه - سواء كان فولكلورا أصيلا أو زائفا - تعليلا لأعمال الجماعات ، ونقطة مركز تلتقي فيها ولاءاتها ، وأداة مكنت الخليط السكاني الاميركي من الاندماج ، ونهضت بروح العزة القومية ، وعززت روح الحنين في شعوب هذه الأمة الصناعية التي تتميز الحياة فيها بهجرة دائمة من الريف الى المدينة ، وتحل المراكز التجارية الحديثة التي تنشأ باستمرار محل مئات أماكن السياحة الشعبية القديمة الصغيرة(٩) .

ثانيا - الفولكلور العربي عبر العصور :

عند الحديث عن التراث العربي ، لا بد أن يقوم في الذهن تراث اللغة العربية الفصحى بأسره ، وتراث العاميات العربية ، والشعوب العربية ، أي الفولكلور العربي . والفولكلور العربي ، شأنه شأن فولكلور الشعوب الاخرى يشمل الجانبين المشار اليهما في المدخل السابق ، وهما جانبا الفنون القولية وما يتعلق بها ويتبعها ، وجانب الفنون الشعبية المادية ، من أدوات وملابس ومساكن وغير ذلك . واذا ما التفتنا الى الجانب الاول من هذين الجانبين ، فانه لا مناص لنا من البدء بالحديث عن اللغة ، التي هي قوام الفنون القولية . وفي هذا الصدد ، فاننا نجد أنفسنا أمام ثلاثة مستويات من اللغة العربية ، اصطنعتها أمتنا في عصورها وأقطارها المختلفة ، للتعبير عن ذاتها ، ولصياغة ثقافتها . هذه المستويات هي : اللغة العربية الفصحى المعربة ، واللغة العربية المتوسطة بين الفصحى والعامية ، والتي يمكن وصفها بأنها لغة فصحى مكسرة ، أو لغة عامية محسنة ، واللغة العامية الدارجة في الاستعمالات اليومية . ولأن اللغة الأم الفصحى ، ما عادت لغة يومية للشعوب العربية ، فان تراثها من العصر الجاهلي الى الوقت الحاضر ، هو تراث عربي ، لكنه يقع خارج دائرة الفولكلور ، ليستقر ضمن دائرة تراثنا الرسمي ، بحكم أن لغته هي لغة القراءة والكتابة ، وليست لغة المشافهة . وحتى في أيام فصحانا الذهبية ، فان أدباءنا ومفكرينا ميزوا بين أدب الخاصة ، المنشأ بهذه اللغة الفصحى ، وأدب العامة ، الذي لم يكن يرقى لمستوى أدب الخاصة ، لا في لغته ، ولا في محتوياته ، ولذلك فانهم لم يدونوا منه الا القليل القليل ضمن تدوينهم لأدب الفصحى . أما المستويان الثاني والثالث ، فهما الواسطتان اللتان تتعامل بهما الشعوب العربية في مجالاتها الثقافية المختلفة ، ولذلك فهما الوعاءان اللذان يحويان الفنون القولية الفولكلورية العربية ، ففي الاول منهما نجد أشعارا ملحونة ، كما نجد الأزجال والمواليا والقصص الشعبية ، وسيرة عنترة بن شداد ، والزير سالم ، وسيف بن ذي يزن ، وألف ليلة وليلة ، والاميرة ذات الهمة ، وحمزة البهلوان ، والظاهر بيبرس ، وفيروز شاه ، وسيرة بني هلال وتغريبتهم - وجميعها سير وملاحم شعبية ، كانت الشعوب العربية وما زالت تستمع لها وتطرب لسماعها . وقد أطلق الجامعيون في مصر على هذه المجموعة اسم الادب العامي ، تفرقة بينها وبين المستوى اللغوي الثالث . أما المستوى الثالث ، مستوى اللغة العامية ، فهو الوعاء الاكبر الذي يحوي الاداب الشعبية أي الفنون القولية للشعوب العربية ، ويقع ضمنه الشعر الشعبي ، والاغاني الشعبية بجميع ألوانها وما يرافقها من ألحان وموسيقى ، والحكايات ، والاساطير ، والامثال ، والاقوال ، والنكت ،

(٩) Coffin, Tristram P. (editor), Folklore in America, Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., Garden City, New York, Anchor Books Edition, 1975, P. XIX.

والطرائف ، وكل أشكال القول الاخرى . وهذا الادب الشعبي لم يدون منه الا النزر اليسير عبر العصور التاريخية ، وبقي شفويا في معظمه ، تداوله الناس في بيئاتهم الشعبية وما زالوا يتداولونه كذلك ، ويتوارثونه جيلا عن جيل[8] . ولا عجب انه ظل حيا وحيويا على الرغم من تقلبات الاحوال والعصور ، ذلك لأن دورانه على الالسن والشفاه هو بمثابة دوران الدم في عروق الكائن الحي ، ولذلك فانه يرفض أن يجمد بحكم أنه يتغير ويتنوع ويتطور باستمرار ، لأنه تشكله ذاكرات وأناس في مواقف معينة ، وفقا لمواهبهم المبدعة ، وتلبية لاحتياجاتهم الفورية . وعملية التغير الشفوي هذه هي دم الحياة للفولكلور بعامة ، وللادب الشعبي بخاصة ، فاذا ما أوقفت تلك العملية بالطباعة أو بالتسجيل ، فان الفولكلور يدخل حالة تتوقف فيها حركة حياته ، ولا تنبعث فيه الحياة من جديد الا عندما يعود للدوران الشفوي[9] .

وفي الحديث عن أدب الفصحى وتراثها بما له من خصائص ومميزات ، لا بد من الاشارة الى أنه يظل فوق مدارك عامة الشعب مما يضعف تفاعلهم معه ويضعف بالتالي تأثيره فيهم ، واسهامه في تنويرهم ، لأن التنوير لا يمكن أن يحدث دون فهم وادراك ، بخلاف ما هو الحال مع الأدب الشعبي الذي واسطته في مجتمعه هي عامية ذلك المجتمع ، فانه بحكم عفويته ، وبساطته ، ومجاراته لأحداث الساعة ، يكون له النفوذ الطبيعي على جميع طبقات شعبه[10] . وعلى الرغم من ذلك فان جميع فنون هذا الأدب الشعبي ولا سيما الشعر الشعبي ترتبط بتقاليد الشعر العربي الفصيح ، وأغراضه ، وأساليبه ، ومعانيه ، بل ترتبط به أكثر من ذلك في النظرة الى الحياة ، والموقف من المجتمع والناس . وهذا الارتباط بالأدب الفصيح ، أسهم في اقامة التجانس ، والتشابه ، بين جملة ما أنتج في أدبنا العربي العامي ، على اختلاف البيئات والعصور[11] . ولذلك ، أدركت كثير من الأمم ، ما لهذا اللون الاخير من أثر في حياة الشعوب ، وفعالية في توجيهها وقيادتها ، فاعتنت به ، وأنشأت له المؤسسات . ولعل خير شاهد على فعاليته ، هو ذلك الدور الذي لعبه هذا الأدب الشعبي ، وتيارات الفولكلور الاخرى ، في توجيه القوميات الاوروبية ، للسير على أفضل السبل التي أوصلتها الى النهضة ، والاستقلال ، وتجلية الهوية القومية[12] ، ونشير بهذا الصدد ، على سبيل المثال لا الحصر ، الى حكايات الاخوين جرم ، التي ما زالت تحمل حتى اليوم ، الحيوية والجدة اللتين كانت تتمتع بهما وقت ظهورها ، بل انها لم تزدد خلال المائة والخمسين عاما الماضية الا تأثيرا ، فما تزال فنون الشعر ، والموسيقى ، والفن التشكيلي ، تستمد منها موضوعات اثارتها[13] . .

---

(8) حلقة المناهج المشتركة في الفلكلورات العربية في الوطن العربي ، القاهرة ١٢ ـ ٢٠ أكتوبر / تشرين الأول ١٩٧٦ ، ادارة الثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ص٤٦ ـ ٤٩ .

(9) Coffin, Folklore in America, P. XIV.

(10) خميس ، عبدالله ، الأدب الشعبي في جزيرة العرب ، مطابع الرياض ، ١٣٧٨ هـ ، ص ٥ .

(11) حلقة المناهج المشتركة في الفلكلورات العربية في الوطن العربي ، كلمة عبدالعزيز الأهواني ، ص ٥٠ .

(12) خميس ، عبدالله ، الأدب الشعبي في جزيرة العرب ، ص ٥ .

(13) فردريش فون ديرلاين ، الحكايات الخرافية ، نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها ، ترجمة ، نبيلة ابراهيم ، دار القلم ، بيروت ، ص ٢٦ .

وتعرض فيها يلي نبذة موجزة عن « ألف ليلة وليلة »(١٤) . باعتبارها نموذجا لفولكلور الشرق بعامة ، وللفولكلور العربي بخاصة ، ولما لها من مكانة على مستوى الفولكلور العالمي . ان أول من أشار الى « ألف ليلة » من الكتاب العرب . هو علي بن الحسن المسعودي ، المتوفى سنة ٣٤٦ هـ في كتابه مروج الذهب ، فقال ان قصصها ترجمت أصولها عن أصل بهلوي اسمه « الهزار فسانه » ، ومعناها « الألف خرافة » ، ولكن الناس يقولون « الف ليلة وليلة » ، وهو يحوي حكايات هندية وفارسية . وأكد ذلك من بعد المسعودي ابن النديم المتوفى سنة ٣٨٥ هـ ، فأورد تلك المعلومات في الفهرست . ولما كان « الهزار فسانة » غير موجود ، فان البحث عن أصل « الف ليلة وليلة » يزداد غموضا(١٥) . وكان أول من ترجمها بتصرف كبير الى لغة أوروبية ، هو الكاتب الفرنسي أنطوان جالان ، عن مخطوط عربي يرجع الى القرن الرابع عشر الميلادي ، الا أن الحكايات نفسها أقدم من ذلك القرن ، لان أصلها الفارسي « الهزار فسانه » ترجم الى العربية في بغداد ربما في أيام هارون الرشيد في أواخر القرن الهجري الثاني ، أو خلال القرن الهجري الثالث ، ثم نمت هذه المجموعة من الحكايات في بغداد مرة أخرى ، متخلة من الحكايات الهندية والفارسية مادة لها ، خلال الفترة ما بين القرنين الميلاديين الثامن والحادي عشر ، عندما انتقل هذا الكتاب الى مصر باسم « ألف ليلة وليلة » . وراحت هذه المجموعة بعد ذلك تتزايد في مصر وسوريا ، وتتطور ، وتكتمل ، حتى اكتسبت خلال القرن الرابع عشر صيغة التأليف الفني بالمغزى ، كما أنها أضيفت اليها بعد ذلك نوادر أخرى ، وأساطير ومغامرات عجيبة . ولقد أسهم في تكوين « ألف ليلة وليلة » كل من الهند ، وفارس ، والعراق ، وبلاد الشام ، ومصر وبلاد الاتراك . وعلى ذلك فان هذه المجموعة تمثل أثرا فريدا للادب الشرقي ، تتحدث الهند والشرق الادنى بأسره من خلالها لمن يطالعها .

وكثيرا ما أمكن تحديد أثر كل بلد في هذه المجموعة ، فان أصلها هندي الاطار ، كما ان الفن الهندي يتمثل في فنها الذي يمزج حكاية بأخرى ، ثم يمزجهما معا في حكاية ثالثة ، وكذلك في أسلوبها الذي يتوقف بالحكاية مرة ، ثم يصلها مرة أخرى ، وفي مطالع حكاياتها ، واطار حكاياتها الطويلة ، ويظهر أثر الفن الفارسي في أسماء الحكايات ، وفي تصوير عالم الأرواح ، والجان . الذين يسيطرون وحدهم على الحياة ، معتمدين في ذلك على المساومة ، وغير هذه الشخوص ، مثل الشياطين ، والسحرة ، والاشرار عباد النار ، الذين يقدمون الانسان ضحية لاله النار ، ويتضح التأثير الفارسي

(١٤) جاء في الموسوعة العربية الميسرة تحت مادة « ألف ليلة وليلة » أنها مجموعة متنوعة من القصص الشعبي العربي بلغة بين الفصحى والعامية يتخللها شعر مصنوع أكثره مكسور وركيك في نحو ١٤٢ مخطوطة ، ونسخها المعروفة هي : كلكتا الأولى ثم بولاق الأولى ١٢٥١ هـ / ١٨٣٥ م ثم كلكتا الثانية ثم برسلاو ، وثم بولاق الثانية ١٣٧٩ هـ / ١٩٠١ م ثم طبعة دار الهلال الخاصة الهلية ، الصادرة في القاهرة حديثا وبدون تاريخ . ونحن نقرأ في مقدمة طبعة دار الهلال ما خلاصته أن المستشرق « دي ساسي » أول من بحث تاريخ ألف ليلة وليلة فكان بذلك أول من فطن الى أنه يتكون من طبقات . وأخذ المستشرق نولدكه بنظرية الطبقات وفصلها تفصيلا ووضع له مقاييس للموازنة بين هذه الطبقات التي تميز كل طبقة عن الأخرى ، وقسم قصص الكتاب الى ثلاث طبقات : الأولى نواة الكتاب وتشكل القصص التي أخذت من كتاب « هزار افسانه » ، والثانية القصص التي وضعت في بغداد ، والثالثة القصص التي أضيفت الى الكتاب في مصر ، وقال ان هناك طبقة رابعة من القصص أضيفت الى الكتاب في عصور متأخرة . ومن قصص الطبقة الأولى : قصة الملك شهريار وأخيه شاه زمان ، والتاجر مع العفريت ، والصياد والجني ، والحصان المسحور ، وسيف الملوك ، وقمر الزمان ، وأرمشير ، وحياة النفوس ، ومن قصص الطبقة الثانية تلك التي يرد فيها اسم هارون الرشيد ، وأبي نواس ، وأبي دلامة ، القصص التي تتناول حياة البرامكة ومجالس الأدب والطرب وحكايات الحب والغرام والقصص التي تصف الحضارة العباسية كقصة المعتضد مع أبي الحسن الخراساني وقصة السندباد البحري . ومن قصص الطبقة الثالثة حكاية الوزيرين نور الدين وشمس الدين ، ومزين بغداد ، وعلي بابا والأربعين حرامي ، وعلاء الدين ، ومعروف الاسكافي ، وأبي قير وأبي صير ، والملك الظاهر ، والرجال الصعيدي وزوجته الافرنجية . (في مصر الآن - صيف ١٩٨٥ - حملة يتبناها الأزهرون الذين لمنع تداول هذا الكتاب الفريد) .

(١٥) الموسوعة العربية الميسرة ، مادة « ألف ليلة وليلة » .

بالذات ، في حكاية الامير أحمد والجنية ، وفي حكاية الاخت الحقود . ويرى ليتمان ، أن أثر بابل يتمثل في الشياطين التي يكون نصفها انسانا ونصفها الآخر حيوانا ، وكذلك في محاولة الحصول على ماء الحياة ، وهي فكرة تعود الى ملحمة جلجامش . أما شهرة سليمان ، وخاتمه السحري ، وبساطه الطائر ، وسيطرته على الناس ، وصنوف الحيوان ، والشياطين ، فقد أكدها العرب ، بعد أن انتقلت اليهم عن طريق أتراك وسط آسيا . ويبدأ الاثر العربي يدخل الى هذه الحكايات بعد ظهور الاسلام ، فنلاحظ فيها بعض آثار الشعراء القدامى ، الذين تغنوا بالمعارك القبلية وبالبطولات والحب ، وتنتمي الى هذا العصر ـ عصر الفرسان البدو ـ حكايات الصحراء الخرافية عن حاتم الطائي ، ولا سيما قصة الملك الذي نزل عند قبر حاتم وطلب من حاتم القرى في شيء من الاستهزاء ، ولم يلبث الملك حتى أغفى هناك ، فرأى حاتما في منامه يرحب به ويذبح له الناقة ـ ناقة الملك ـ معتذرا بأنه لم يكن عنده غيرها ، وواعدا بأنه سيعوضه عنها ، ويفيق الملك فيجد ناقته توشك أن تموت ، فينحرها ، ويقري نفسه منها ، ثم يفاجأ بعد ذلك بقدوم ابن حاتم الطائي وقد أحضر معه عددا من النياق ، قدمها للملك ، وأبلغه أنه انما يفعل ذلك تنفيذا لطلب أبيه ، الذي أبلغه الحادثة في منامه ، ثم نجد أثر البلاط العباسي في بغداد ، ولا سيما ما يدور منه حول شخصية الخليفة هارون الرشيد ، ولا بد من التنويه بمدينة القاهرة ، وما تركته من أثر في مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة ، والتي نلحظ فيها توافقا مع صور شلل الناس ، الذين كانوا ينشدون التسلية في مقاهي القاهرة وغيرها من البلاد المصرية . ولما كانت هذه الحكايات تتحدث أولا عن اللصوص ، والابطال ، ثم عن الحكام ، والامراء ، ثم عن الصناع ، والطبقة البرجوازية ، ثم عن التجار ، والعبيد ، فانها استطاعت بذلك أن تجد لها صدى لدى جميع طبقات الشعب المصري طبقة بعد أخرى .

أما لغة ألف ليلة وليلة فتميل الى النثر المسجوع ، وهي كثيرا ما تلائم بحق أناشيد الحب العاطفية ، التي كان عصر ازدهارها فيما بين القرن الثاني عشر والقرن الرابع عشر للميلاد ، وهو نفس العصر الذي ازدهر فيه التروبادور في الغرب ، وشعراء الحب والاغنيات الشعبية ، ازدهارا كبيرا . وكلما تعمق الانسان في حكايات ألف ليلة وليلة ، ازداد احساسا بأنفاس الروح العربية ، فالطبيعة العربية كلها تأسر قارىء هذه القصص حتى يستسلم لها وحدها عن رغبة وطواعية .

ويبقى بعد ذلك القيمة العربية الخالدة ، التي مكنت العرب من أن يخلقوا ، عن طريق فنهم في الرواية ، صورا جديدة كل الجدة ، سواء من خلال الحكايات التي تمثلت حياتهم ، أو تلك التي أخذوها من الشعوب الاخرى ، تلك الصور التي تأسر من يطالعها بروعتها النابعة من حياة البذخ الناعمة ، وبغناها المفعم بالمغزى ، وبفكاهتها المثيرة . وليس من قبيل الصدفة أن الفرنسيين أنفسهم بادروا الى ابراز هذا الفن العربي الشرقي المتمثل في حكايات ألف ليلة وليلة لغيرهم من شعوب أوروبا ، ذلك أنهم أدركوا ما في تلك الحكايات من سحر ورقة ، ودقة مشاعر ، ورهافة مغزى ، وتصاوير غريبة[٦٦] .

ومنذ أن ترجم انطوان جالان « ألف ليلة وليلة » ، ذاعت في أوروبا ، وترجمت عنه مرارا الى لغات أوروبية أخرى طوال القرن الثامن عشر . وفي آخر القرن التاسع عشر ، ترجمت عن الاصل ، وما زالت الى اليوم تصدر لها ترجمات مصورة فاخرة ، وأهم من ترجمها بيرتون ، ولين ، وليتمان . وقد قلدت الليالي بصور كثيرة ، واستنفذت في تأليف القصص وبخاصة للاطفال ،

(٦٦) فردريش فون ديرلاين ، الحكايات الخرافية ، نشأتها ، مناهج دراستها ، ص ٢١٤ ـ ٢٢٤ .

وكذلك المسرحيات الحديثة ، كما استلهمها الرسامون والموسيقيون . وقد عمل الباحثون على تقسيمها حسب الوطن ، ثم قسمت حسب الموضوعات ، كما فعل ليتمان في مقالته الواردة في آخر الموسوعة الاسلامية[١٧] . وتختلف نسخ ألف ليلة وليلة فيما ورد فيها من القصص اختلافا قليلا ويبلغ عددها في حده الاعلى مائتين وأربعا وستين حكاية ، تحكيها شهرزاد لأختها دنيازاد ، في حضرة الملك شهريار ، خلال ألف ليلة وليلة سمر[١٨] .

أما الشق الثاني من الفولكلور ، أي الشق المادي الذي يتعلق بالاشياء المحسوسة كالثياب الشعبية المطرزة ، وأدوات الموسيقى كالشبابة ، والارغول ، والربابة ، والطبلة ، والأدوات الخاصة بالعمل كأدوات الطبخ والأكل ، وقطف الثمار ، وحصد المحاصيل .. الخ فنحن نقبل في تعريفها حسبا أوردناه بـأعلاه (المدخل)، أي أننا نعتبر شكلها وطريقة عملها وطريقة استعمالها ، والسلوك والعواطف والأفكار المرتبطة بذلك كله ، أشياء فولكلورية ، وهذا ينقلنا الى القول ان مثل هذه الاشياء التي تعلم الانسان كيف يصنعها تسمى « الثقافة المادية » . لكن الثقافة أمر عقلي منطقي مجرد ، وهي بذلك لا يمكن أن تكون مادية ، لكن المادة يمكن أن تكون « ثقافية » بمعنى أنها تمثل فيها تلك الجوانب من التعلم الانساني التي تزود المرء بالخطط ، وبالطرق ، وبالأسباب اللازمة لانتاج أشياء يمكن أن ترى وتلمس . وفي ضوء هذا فان صنع نوع من العربات ، وتأليف نوع من القصص ، لا يستوجب أن تخترعه جماعة هو جزء من تقاليدها ، لكن العربة التي يصنعها ، والقصة التي يؤلفها شخص ليست تلك العربة ولا تلك القصة جزءا من تقاليده ، لا يمكن أن تعتبر فولكلورية[١٩] .

واذا ما التفتنا الى الموسيقى الشعبية والرقص الشعبي ، فاننا سنجد أن موسيقانا الشعبية ، ما كان منها مصاحبا لأغانينا الشعبية أو لرقصنا الشعبي ، لم تلق بعد الرعاية العلمية الواجبة في جمعها ، وتسجيلها ، وتصنيفها ، ودراستها ، على الرغم من أن أرشيفات مراكز الفنون الشعبية ، وما يشابهها من الهيئات والمؤسسات التي تهتم بالموسيقى الشعبية ، تضم الكثير من التسجيلات الصوتية لهذا التعبير الفني . ومع أن الموسيقيين المحدثين في أقطار الوطن العربي ، اهتموا باقتباس نماذج من الجمل والالحان الموسيقية الشعبية ، واستخدموها ، واستلهموها هي وبعض الآلات الموسيقية الشعبية في أعمال حديثة ، الا أن موسيقانا الشعبية هذه ، ما زالت لم توظف ، ولم تستخدم بشكل علمي كامل . وما قيل عن موسيقانا الشعبية ، ينسحب على فنون رقصنا الشعبي ، فعلى الرغم من انشاء فرق شعبية في معظم أقطار الوطن العربي ، تقوم بتقديم نماذج من الرقصات والالحان والازياء الشعبية ، الا أنه ما زالت الجهود في جمع الرقصات الشعبية العربية ، وتسجيلها ، وتحليلها ، جهودا محلية محدودة ، بالاضافة الى أنها في أحيان كثيرة ، جهود ذاتية ، لا تخضع

---

(١٧) الموسوعة العربية الميسرة ، مادة « ألف ليلة وليلة » .
(١٨) معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة ، ط ٢٦ ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧٧ ، مادة « ألف ليلة وليلة » . انظر أيضا :
Bettelheim, Bruno: The Uses of Enchantment —
The Meaning and Importance of Fairy Tales.
Vintage Books, A Division of Random House, New York, 1976, PP. 83-91.
(١٩) Glassie, Henry, Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States, PP. 2-5.

للمناهج العلمية الخاصة بدراسة الرقص الشعبي[٢٠] . . .

وبعد أن رسمنا هذه الصورة الموجزة للفولكلور العربي بشقيه المادي وغير المادي ، يجدر بنا أن نستكمل الصورة بعرض موجز للجهود العربية التي بذلت وتبذل في مجال العناية بالفولكلور . ان الادباء والفولكلوريين العرب لاحظوا أن الفولكلوريين الغربيين ولا سيما الاوروبيين منهم ، لم يقصروا جهودهم على دراسة فولكلور أممهم ، بل تعدوها الى دراسة فولكلور الشعوب الاخرى ، واختصوا الوطن العربي بنصيب وافر من جهودهم ، وقد سبقت الاشارة الى مدى عنايتهم بقصص « ألف ليلة وليلة » وترجمتها ، ومناقشتها ، وتحليلها ، وسرت عدوى هذا الاهتمام بالفولكلور الى الادباء والفولكلوريين العرب ، فبدءوا يقبلون على دراسة فولكلور أقاليمهم ، فألف البناني بقطر مثلا « معجم العامية في مصر والشام والمغرب » ، وهو معجم طبع في باريس عام ١٨٦٤ ، وفي القاهرة عام ١٨٧٢ ، كما ألف خليل اليازجي كتابه « مميزات لغة العرب وتخريج اللغات العامية عليها » ، وقد طبع في القاهرة سنة ١٨٨٦ . ولكن اقبال العلماء والادباء العرب على دراسة فولكلور شعوبهم وآدابها الشعبية ، ظل محدودا من حيث الحجم ، وبطيئا من حيث سرعة التقدم ، مما حمل الدكتور طه حسين على القول في كتابه « الحياة الادبية في جزيرة العرب » :

« لسوء الحظ لا يعنى العلماء في الشرق العربي بهذا الادب الشعبي عناية ما ، لأن لغته بعيدة عن القرآن ، وأدباء المسلمين لم يستطيعوا ـ بعد ـ أن ينظروا الى الادب على أنه غاية تطلب لنفسها ، وانما الادب عندهم وسيلة الى الدين . . . وهذا الأدب الشعبي ـ وان فسدت لغته ـ حي قوي له قيمته الممتازة ، من حيث أنه مرآة صافية لحياة منتجيه »[٢١] .

والحق أن المثقفين العرب ، كما يقول الدكتور عبدالعزيز الاهواني ، كانوا الى وقت قريب يعرضون عن دراسة الاداب العامية في الوطن العربي ، ولا يشجعون على جمع هذا التراث الشعبي والعناية به ، بل لعلهم كانوا أقرب الى أن يسيؤوا الظن بأية جهود تبذل في هذا السبيل . وكان مصدر إعراضهم أنهم يخشون من مداهمة هذه العاميات للغة العربية الفصحى ، مداهمة ربما تنتهي ـ في تصورهم ـ الى أن تصبح هذه العاميات بتطاول الزمن لغات ثقافية ، إذا عني بها الباحثون ، واهتموا بأمرها ، فتحل محل العربية الفصحى ، فتضيع الفصحى ، والقرآن ، والدين ، وتراث الأمة ، وتفقد الأمة العربية أهم عنصر بين مقومات وحدتها ، وهو عنصر اللغة . ولعل مصير اللاتينية كان يلوح بين حين وآخر ، في أذهان المثقفين العرب ، ويحمل ما يحمل من انذار بالخطر[٢٢] .

ان ذلك التخوف على اللغة الفصحى ، وبالتالي على القرآن الكريم ، وعلى تراث اللغة العربية الفصحى بأسره ، أمر عفا عليه الدهر ، ولم يعد ذا بال ، لأن القرآن ولغة القرآن ، أقوى وأرسخ من أن يزعزعها ، أو يهدمها ، أي اهتمام بلهجة عربية عامية ، هما في واقع الحال المعين الذي تستمد منه حياتها . والذي يجب أن

(٢٠) كمال ، صفوت ، منهج بحث الفولكلور العربي بين الاصالة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٧٦ ، ص ١١٠٥ ـ ١١٤٢ .
(٢١) عبيد ، عبدالله ، الادب الشعبي في جزيرة العرب ، ص ٦ ـ ٨ .
(٢٢) حلقة المصادر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي ، ص ٤٥ .

يخشى عليه من التغير ، والانتقاض ، والاندثار ، والزوال ، في ظل الظروف الراهنة المعادية ، هو ليس القرآن ، ولا لغة القرآن ، وانما هي اللهجة العربية الفلسطينية الدارجة ، التي لا وطن لها ، ولا سند ، سوى من يحملونها من أبنائها ، وهم قوم تكالبت عليهم الأيام ، فجعلتهم عرضة للضياع والهلاك ، وذلك بدوره يجعل لهجتهم عرضة لأن تضيع بضياعهم ، وتهلك بهلاكهم ، اذا لم نسارع الى رصدها ، ودرسها ، وتدوينها ، قبل أن تفوت الفرصة السانحة ، وتضيع الغاية المرموقة[٢٣] . وبالاضافة الى ذلك ، فان المراجعة الدقيقة لمشكلة الواقع اللغوي في الوطن العربي ، وللتطور الحضاري في عصرنا الحديث ، ولدور اللغة الثقافية في عالم اليوم - كل ذلك يثبت أن المشكلة في جوهرها ، ليست مشكلة صراع بين فصحى وعامية تقضي احداهما على الاخرى كما كان يحدث قديما ، وانما هي مشكلة الامية لا العامية[٢٤] .

وغني عن البيان ان الحضارة العلمية في عصرنا الحاضر ، وما تميزت به من تقدم علمي ، وتطورات تكنولوجية معقدة ، لم يقتصر تأثيرها على مس الحياة الانسانية اليومية مسا مباشرا ، وانما حملت الانسان الى آفاق الفضاء الخارجي ، مبشرة بقرب بداية عصر جديد للسفر بين عوالم النجوم والسيارات ، وفي ذلك كله ما فيه من مؤشرات خطيرة ، تنذر بتغيرات جذرية في حياة الناس قد تهدد انسانيتهم ، وثقافتهم ، وتنقلهم ، الى مرحلة يصبح فيها الانسان أقرب الى الانسان الآلي منه الى الانسان الانسان . وتحت تأثير مثل هذا الاعتبار ، ظهر اهتمام كبير بدراسة مأثورات الشعوب ، والحفاظ على الخصائص المميزة لثقافات الشعوب ، بهدف المحافظة على مقوماتها الفنية والفكرية ، وابراز قدراتها الانسانية ، حتى لا تطغى « الصنعة » على « الابداع » ، وحتى لا تختفي ملكات الانسان الخلاقة خلف الكم الكبير من الانتاج الآلي .

ولما كانت أشكال التعبير الفني في كل مجتمع ، هي التي توضح معالم الثقافة الشعبية ، كان لا بد من توجيه العناية الجادة لعلم الفولكلور ، لأن هذه الاشكال الابداعية ، وما تنطوي عليه من تعبيرات فنية تلقائية ، هي في صلب موضوعات هذا العلم[٢٥] .

ومن ذلك المنطلق ذاته ، قامت منظمة اليونسكو في أواخر عام ١٩٥١ ، بدعوة جماعة من العلماء ، والخبراء ، للبحث في واقع ثقافات مختلف الأمم ، وفي العلاقات القائمة بينها آنذاك ، وأصدر أولئك الخبراء في نهاية مؤتمرهم بيانا جاء فيه :

« التقاليد العريقة تأثرت تأثرا عميقا بالتكنولوجيا والحروب والتبدلات السياسية ، فعادات ومعتقدات الشعوب التي كانت تعيش كأسلافها تتغير الآن تغيرا سريعا تحت تأثير ما يقع في ظروف الحياة المادية من تعديلات وتغيرات نتيجة للتأثيرات القادمة اليها من خارج حدودها . . . . وكلما اقتبست تلك الشعوب مناهج جديدة في ميادين الزراعة والصحة والطب ، وكلما امتدت التربية الاساسية فشملت شعوبا جديدة ، وكلما ملكت هذه الشعوب آلات وأساليب تقنية صناعية حديثة ، زادت حاجتها الى أن تختار بين أمرين لا ثالث لهما : فاما أن

---

(٢٣) البرغوثي ، عبداللطيف ، ديوان العتابا الفلسطينية ، مركز الابحاث ، جامعة بيرزيت ، تحت الطبع .
(٢٤) حلقة المعاصر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي ، ص ٤٥ .
(٢٥) كلمة التحرير ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، ص ٩٣٥ .

تناضل لتحافظ على قيمها التقليدية أو تخضع وتقبل القيم الاجنبية الغريبة عنها »(٢٦).

في ضوء كل هذه المؤثرات، وكثمرة لكل الجهود المنوه عنها على المستويين العالمي والعربي، تزايد وعي شعوب العالم الثالث بعامة، والعالم العربي بخاصة، بأهمية الاعتناء بالفولكلور، وبوجوب الاقبال على دراسته مما شجع الادباء والفولكلوريين العرب، على التخلي عن خوفهم، وعن تحفظهم، تجاه هذا الحقل، وعلى البدء بجمع مواده وتصنيفها ودراستها. وصارت هذه الحركة تتوسع تدريجيا فيما بين الحربين العالميتين، ولكنه كان توسعا بطيئا يتسم بطابع الجهد الفردي أكثر منه بطابع الجهد المؤسسي المنظم. أما منذ منتصف القرن الحالي فقد حدثت نقلة جادة في مجال الاقبال على دراسة علم الفولكلور وتدريسه وعقد الندوات، والمؤتمرات، واقامة المهرجانات الخاصة به على مستوى الوطن العربي بحيث أصبحنا نجد هذا العلم، يدرس في عدد من الجامعات العربية، وفي مقدمتها جامعة القاهرة، وأصبحنا نجد مراكز الفولكلور المتخصصة، تنشأ في العواصم العربية الواحد تلو الآخر، كما أننا صرنا نجد المجلات المتخصصة في هذا العلم تصدر في أكثر من بلد عربي، كمجلة التراث الشعبي العراقية، ومجلة « التراث والمجتمع » الفلسطينية، بالاضافة الى الدراسات الكثيرة التي تصدر في الدوريات والمجلات العربية المختلفة، وتلك التي تصدر كمؤلفات قائمة بذاتها، وتلك التي تترجم عن اللغات الاجنبية، والبرامج التي تسمع في الاذاعات أو تسمع وتشاهد بفضل أجهزة التلفزيون، وفي مقدمة تلك البرامج ما يشاهد على الشاشات الصغيرة في بلدان الخليج من فنون الشعر الشعبي، التي تقدمها مجالس الشعراء الشعبيين المختلفة. ان هذا جميعه يمثل خطوة محمودة في مسيرة أمتنا وشعوبنا العربية نحو النهوض بالفولكلور العربي، وهي خطوة تشير الى وعي أمتنا بمخاطر العصر الحالي الذي نعيشه، وباحتمالات المستقبل القريب، وبما يستدعيه ذلك كله من عمل واع دؤوب لا بد من القيام به في هذا المجال، وهذه قضية عبر عنها الدكتور عبدالحميد يونس تعبيرا واضحا بقوله: « ان مواجهة العصر الحديث تقتضينا أن نعتصم بتراثنا، ولذلك كان من الضروري أن نصحح هذا التراث وأن نضيف اليه التراث الشعبي »(٢٧). وانسجاما مع هذا التوجه سوف تعرض هذه الورقة في فقرتها الخامسة موضوعا فولكلوريا محددا هو جانب الادب الشعبي من الفولكلور العربي الفلسطيني.

ثالثا ـ الاثر الاخلاقي والجمالي للغناء والموسيقى في المجتمعات العربية:

لقد أولع العرب بالغناء منذ أن بلغت مرحلة النضج في تطورها، وأصبحت لغة أدبية نظمت بها القصائد والمعلقات، ودبجت بها الامثال والخطب، خلال القرنين اللذين سبقا ظهور الاسلام، وهما القرنان اللذان نعرفهما باسم العصر الجاهلي الذي نشأ فيه فن « الحداء » للقوافل، وفن العزف على الآلات الموسيقية والايقاعية البسيطة، لمرافقة الغناء بالقصائد العربية وما يصاحبها من رقص تؤديه الجواري على أنغام تلك الاغاني وألحانها، كما نعرفه من أخبار امرىء القيس بن حجر الكندي في رحلات شبابه، متنقلا بين الينابيع والواحات في شبه الجزيرة العربية خلال النصف الأول من القرن السادس الميلادي، وكما نلحظه بعد ذلك في

(٢٦) صالح، رشدي، الفولكلور والتنمية، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد السادس، العدد الرابع، ص ٩٤٣ ـ ٩٤٤.
(٢٧) حلقة المناهج المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي، ص ١٧.

أخبار الغساسنة المتأخرين كالذي نقله حسان بن ثابت ، شاعر الرسول فيما بعد ، في وصف مجلس من مجالس جبلة بن الأيهم . يقول حسان :

لقد رأيت عشر قيان : خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط ، وخمسا يغنين غناء أهل الحيرة . . وكان يفد اليه من يغنيه من العرب من مكة وغيرها . وكان اذا جلس للشراب فرش تحته الآس والياسمين وأصناف الرياحين ، وضرب له العنبر والمسك في صحاف الفضة والذهب ، وأتى بالمسك الصحيح في صحاف الفضة ، وأوقد له العود المندي ان كان شاتيا ، وان كان صائفا بطّن بالثلج وأتي هو وأصحابه بأكسية صيفية ، وفي الشتاء بالفراء الفنك . ولا والله ما جلست معه يوما قط الا خلع علي ثيابه التي عليه في ذلك اليوم[٢٨] .

ولا مجال في هذه الورقة للحديث عن هذا الموضوع في العصور الاسلامية ، سوى عبارة تقدم نبذة موجزة للغاية ، ترمي من ورائها الى رسم خط دقيق يربط بين ماضينا وحاضرنا فيما يختص بهذا الموضوع . وتحقيقا لهذه الغاية ، نكتفي بالاشارة الى النهضة الغنائية الموسيقية في الحجاز في العصر الأموي ، وما تلقته من رعاية وتشجيع من قبل الأمويين ، وما وازاها وزامنها من غناء في البلاط الأموي بدمشق ، وفي بيوت الامراء والاثرياء في مختلف المدن العربية ، وحتى في منزل عالم ورع من علماء المسلمين هو ابن عم الرسول (ص) ، عبدالله بن عباس . أما بالنسبة للعصر العباسي ، فنكتفي الاشارة الى كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني ، والى مدرسة ابراهيم الموصلي وابنه اسحاق في بغداد ، وهي المدرسة التي تخرج فيها فنانون مثل زرياب الذي أضاف وترا خامسا للعود ، والى الفارابي صاحب كتاب الموسيقى الكبير ومخترع القانون .

والحق ان المسلمين تركوا في فن العصور الوسطى ارثا هائلا ، مثل الذي تركه لنا العالم القديم ، وكان ارثهم ذلك فنا صادقا جاء مرآة ناصعة عن حضارتهم ، وتعبيرا رائعا عن روح العرب وروح الشعوب غير العربية التي اعتنقت الاسلام في معظم رقعة العالم القديم من الهند وحدود الصين في الشرق حتى اسبانيا وجنوب فرنسا في الغرب . ولم يكتف المسلمون ، عربا وغير عرب ، بوضع الالحان ودراستها ، بل تعدوا ذلك فأخذوا آلات موسيقية جديدة عن الفرس والهنود واليونان وغيرهم وحسنوها وطوروها واخترعوا جديدا عليها[٢٨] .

وكذلك أسهم فلاسفة المسلمين كالكندي والفارابي وابن سينا وصفي الدين عبدالمؤمن ، صاحب كتاب الأدوار ، فوضعوا فكرهم وفلسفتهم في خدمة الموسيقى والفن ، وأقبلوا على دراسة كتب أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان في الموسيقى ، وأضافوا اليها شروحا جديدة ، حتى ظهر عندهم علم الموسيقى ، وصار ينسب الى المسلمين بحق أنهم هم الذين اخترعوا النوتة الموسيقية أو السلم الموسيقي وأن تلك النوتات (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) أخذت عن الأحرف العربية : (دال ، راء ، ميم ، فاء ، صاد ، لام ، سين)[٢٩] ، أخذها الموسيقي الايطالي جيد فون أريتزو عام ١٠٢٦ م عن نشيد يوحنا وعن الأحرف العربية المذكورة التي وجدت مع غيرها في مقطوعات من الموسيقى اللاتينية التي ترجع الى القرن الحادي عشر الميلادي[٣٠] . وكان هذا الدور الذي قام به الفلاسفة ،

(٢٨) ضيف ، شوقي ، تاريخ الأدب العربي ـ العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط ٥ ، ص ٤٣ .
(٢٩) ماجد ، عبد المنعم ، تاريخ الحضارة الاسلامية في العصور الوسطى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، الصفحات : ٢٥٦ ، ٢٦٨ ، ٢٧١ .
(٣٠) المرجع السابق ، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١ أنظر أيضا :
هونكه ، زيغريد ، شمس العرب تسطع على الغرب ، أثر الحضارة العربية في أوروبا ، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ٧ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٤٩٤ .

بوصفهم علماء موسيقى ، أثر كبير في تشجيع الموسيقيين على البحث عن أغاني الشعوب القديمة كالفرس والهنود واليونان ودراستها وتحليلها للافادة منها ، ومن الدراسات التي تجري عليها لترسيخ الغناء العربي والموسيقى العربية على أسس علمية مدروسة .

ولقد بقي ما كتبه ابن سينا والفارابي مرجعاً للموسيقيين حتى القرن السابع عشر ، ومنهما تعلم موسيقيو الغرب العلاقة بين النغمة (٥ : ٤) وهي مسافة الثالثة الكبيرة ، و (٦ : ٥) للثالثة الصغيرة ، وتطوروا من ذلك الى النغمة الهرمونية التي تأنس لها الآذان . كما ان الكونت هرمانوس كنتراكوس اهتم بمؤلفات الكندي الموسيقية ، ونقل عنه كتابة النوتة الموسيقية . وبقي العرب أوفياء لموسيقاهم ، وكان حبهم لموسيقى الغناء أكبر من حبهم للموسيقى الآلية ، وبرغم هذا فان أوروبا مدينة لهم بالكثير من الآلات الموسيقية التي وردت اليها محكمة الصنع عبر اسبانيا ، حاملة معها أسماءها العربية[٣١] مثل القانون والطبل والنقارة والقيثارة والرباب والعود . ليس ذلك فحسب بل ان الغناء العربي ، والموسيقى العربية ، كان لهما اثرهما الواضح في الغناء العالمي والموسيقى العالمية وهو اثر تلمسه في غناء وموسيقى شعوب اسبانيا ، والمكسيك ، وامريكا الجنوبية ، وحتى شعوب افريقيا وآسيا[٣٢] . والالحان العربية غنية ممتعة ، شأنها في ذلك شأن كل فنون الزينة العربية في البناء وفي غيره . وكان الطابع المميز للموسيقى العربية هو الايقاع المنتظم ، بعكس موسيقى اغاني الرومان والاغريق ، وبعكس موسيقى الكنائس المتتابعة في اوائل العصور الوسطى ، فالايقاع شرقي اصيل ، وهو الذي ادى الى تنظيم حقول النغم . وكان الفيلسوف العربي الكندي هو اول من وصف ذلك في منتصف القرن التاسع الميلادي[٣٣] .

رابعاً ـ المقامات المشرقية والموشحات والازجال الاندلسية وأثرها على التروبادور الاوروبيين :

أ ـ المقامات :

ان الأنواع الأدبية تتطور من عصر الى عصر ، وقد يتولد بعضها من بعض ، فيظهر نوع أدبي جديد لا سابقة له في الظاهر ، لكن التعمق في دراسته يكشف انه قد نشأ عن نوع آخر مغاير له ، كما في نشأة الاقصوصة عن المثل ، وكما نشأت المقامات في العصر العباسي ، على رأي د. شوقي ضيف عن فن الارجوزة ، وما ابتلى به أصحابه في العصر الاموي عند رؤبة بن العجاج وشطرائه ، من تعليم الناشئة والموالي ، ألفاظ اللغة العربية الغريبة ، وتراكيبها العويصة ، فاقتران هذه الغاية التعليمية بالأرجوزة ، يلفت النظر الى نفس الغاية في المقامة عند بديع الزمان والحريري ، والى ما بين هذين النوعين من صلات وروابط[٣٤] .

والمقامات ضرب جديد من الكتابة تحددت معالمه على يد بديع الزمان الهمذاني (٣٥٨ ـ ٣٩٨هـ) ، وهذه المقامات هي عبارة عن قصص قصيرة تتميز بالحركة التمثيلية ، وتدور فيها المحاورة بين شخصيتين هما عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندري . وتصور لنا المقامات أبا الفتح الاسكندري كواحد من الادباء السيارين السائلين ، يطوف من مكان الى مكان ، يستجدي الناس بفصاحته وبيانه ، ويتقابل دائماً مع

(٣١) هونكه شمس العرب تسطع على الغرب ، ص ٤٩٢ ـ ٤٩٤ .
(٣٢) ماجد ، عبدالمنعم ، تاريخ الحضارة الاسلامية في العصور الوسطى ، ص ٢٧٤ .
(٣٣) هونكه ، زيغريد ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ص ٤٩١ .
(٣٤) أغاني (ساسي) ١٦/ ١٤ عن : شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط٥ ، ص ٤٣ .

راوية له هو عيسى بن هشام ، الذي يروي للناس أخباره(٣٥) .

وفي أخبار بديع الزمان الهمذاني ، أنه كان يختم مقامه أي مجلسه في نيسابور بقصة من هذه القصص ، ولعله من أجل ذلك اختار لها اسم المقامات ، ومع أنه ذكر أنه صنع اربعمائة من تلك المقامات ، الا انه لم يصلنا منها غير نيف وخمسين تدور جميعها حول أعمال التسول والكدية* وان كانت تتفق مع أحاديث أبي بكر محمد بن الحسين ابن دريد المتوفى سنة ٣٢١هـ في ان غايتها تعليم الناشئة . والمقامات بمجموعها تصور حياة الأدباء السيارين ، الذين كانوا يسمون باسم الساسانيين نسبة الى ساسان ، وهو شخص فارسي قديم يقال ان أبناء حرمه من الملك ، فهام على وجهه محترفا للكدية . ومن يطالع اليتيمة للثعالبي ، يجد طائفة الساسانيين هذه تحتل حيزا في الحياة الأدبية في القرن الهجري الرابع ، كما انها تشبه تمام الشبه طائفة « الأدباتية » التي اشتهرت في مصر في القرن الماضي ، وتذكر المرء بصورة أو بأخرى بحياة المغنين التروبادور في أوروبا حوالي تلك الفترة ذاتها(٣٦) .

وكان الجاحظ قد عرض في كتابه « البخلاء » لهذه الطائفة وحيلها ، في التكسب بالأدب ، والشعر ، والفصاحة ، والبلاغة ، كما أن البيهقي (القرن الهجري الرابع) تحدث عنها في كتابه « المحاسن والمساوىء » . وقد اشتهر من شعراء هذه الطائفة في أيام بديع الزمان الهمذاني ، الاحنف العكبري ، وأبو دلف الخزرجي . ويقول الثعالبي في اليتيمة عن الاحنف انه : « شاعر المكدين وظريفهم ، ومليح الجملة والتفصيل منهم » ثم يروي له قصيدة دالية طويلة عرض الشاعر فيها لحرفة الكدية عرضا واسعا . أما عن أبي دلف فان الثعالبي يقول : « هذا شاعر كثير الملح والطرف ، مشحوذ المدية في الكدية ، خنق التسعين في الاطراب والاغتراب ، وركوب الاسفار والصعاب وضرب المحراب بالجراب ، في خدمة العلوم والاداب . . . وكان ينتاب حضرة الصاحب ويكثر المقام عنده . ولما أتحفه بقصيدته التي عارض بها دالية الاحنف العكبري في المناكاة ، وذكر المكدين ، والتنبيه على فنون حرفهم ، وأنواع رسومهم . . . اهتز ونشط لها ، وتبجح بها ، وتحفظها كلها وأجزل صلته عليها » . وهي قصيدة طويلة رواها الثعالبي ، وفيها ذكر ابو دلف الالفاظ الاصطلاحية لاهل الكدية ، وما كانوا يتخللونه في مناكاتهم ، أي كلامهم الذي يتكدون به ، من مصطلحات خاصة ، كما ذكر حيلهم وتفننهم في هذه الحيل على صنوف شتى ، تعرض البديع في مقاماته للكثير منها ، ولا سيما في المقامة التي سماها « المقامة الساسانية » نسبة الى هذه الطائفة ، ومن الجدير بالذكر في هذا الصدد ، ان البديع نفسه كان راوية لابي دلف ، ولذلك فلا غرابة ان يكون قد تأثر به الى درجة كبيرة(٣٧) .

والبديع يسوق مقاماته في شكل قصص درامية صغيرة ، يمكن اعتبارها مجتمعة قصة واحدة طويلة تعبر عن أطوار مستقلة من حياة بطلها أبي الفتح الاسكندري ، أو عن حوادث مستقلة من أيامه . وقد صاغ البديع تلك القصص في أسلوب قصصي يشيع فيه الحوار ، وحرص أن يجمع في كل مقامة طائفة من

(٣٥) ضيف ، شوقي ، العصر الجاهلي ، ص١٣ .
* الكدية بمعناها : الاستعطاء وحرفة السائل الملح .
(٣٦) ضيف ، شوقي ، الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف بمصر ، ط ٥ ، ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .
(٣٧) المرجع السابق ، ص٢٤٨ .

الأساليب البلاغية المصنعة ، التي تعتمد على السجع والمحسنات البديعية الأخرى ، وانه ليسرف في تجميل كل مقامة بأوسع طائفة ممكنة من الزخرف ، والزينة ، والتنميق ، الى حد يصرفه عن الموضوع الى الأسلوب ، الذي يمضي في تجميله وترصيعه متفنناً في ذلك الى حد كان يروع معاصريه . وقد قال ابن الطقطقي في كتابه « الفخري في الآداب السلطانية » : « إن للمقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الانشاء ، والوقوف على مذاهب النظم والنثر » . ومن يتابع البديع في مقاماته ، يحس بحق أنه ألفها لغرض التمرين على الكتابة والانشاء ، فانه يعنى دائماً بالوصف ، ولا يصف شيئاً الا واكم فيه العبارات « ورصها رصاً » ، ليختار منها الكاتب ما يريد . وكان في الوقت ذاته ينظر لكل عبارة كأنها جوهرة ، يريد أن يضعها في عقد المقامة ، حتى تتلألأ بقوة أوسع من قوة جاراتها ، وما يزال يحتال على هذه الجواهر يضمها بعضها الى بعض ، حتى ينال استحسان سامعيه في نيسابور ، موطن الخوارزمي ، وموطن فصاحته ، وما اشتهر به من بلاغة ، وكان البديع يريد أن يصرف تلاميذ الخوارزمي عنه ، بما يروعهم به من هذه الأساليب المصنعة التي تراكم في مقاماته تراكماً . والى جانب العناية باللفظ الغريب ، نجد البديع يعنى بكثرة تضمين الشعر ، وكثرة الاقتباس من القرآن الكريم ، وحشد الأمثال ، وتعقيد الجناس الذي كان أداته في تصنيع مقاماته ، التي بالغ في تصنيعها الى حد أن الواحدة منها صارت تشبه واجهة أحد المساجد المزخرفة لعهده ، لكثرة ما شغل فيها بالتنميق والتصنيع والترصيع[٣٨] .

ومنذ تطوير بديع الزمان المجالس والأمالي الى مقامة قصصية ، أخذ هذا اللون يقلد : قلده ابن شُهَيْد في الأندلس في « التوابع والزوابع » حيث تقوم المجالس على مساجلة بينه وبين شياطين الشعراء القدامى . وبعد ذلك بثماني سنوات ، ألف أبو العلاء المعري (١٠٥٧م) رسالة الغفران ، التي ساجل فيها الشعراء أنفسهم في الجنة بجرأة قوية ، وفكر منطلق . ومما أسهم في اذاعة مقامات البديع ، جهد الحريري (١١٢٢م) في إحياء فن المقامة ، بما ألفه هو أيضاً من مقامات تجلى فيها ذكاؤه ، وعلمه باللغة ، وملكته الشعرية ، وموهبته في اتقان السجع[٣٩] .

ب ـ الموشحات والأزجال :

على الرغم من أن الأندلس ظل تابعاً للمشرق العربي في مجال الشعر العربي ، إلا أنه مع ذلك استطاع أن يحدث شيئاً جديداً في الشعر ، يتجاوب الى حد كبير مع البيئة الأندلسية ، وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال ، التي أحدثت موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت تلك الموجة مع زرياب وغيره من مغني المشرق ومغنياته ، من أمثال فضل ، وعلم ، وقمر ، وغيرهن ، فشاع الغناء ، وشاعت الموسيقى ، وكثر المغنون والمغنيات ، وظهرت الجوقات المختلفة ، واتصل ذلك بالشعب وبأعياده ، بل يظهر أنه اتصل بحياته دائماً في عيد وغير عيد . وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء ، والموسيقى ، والجوقات ، وبتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية ، ازدهرت الموشحات ، وكان المطور لها مُقَدَّم بن مُعافى القَبْريّ* ، من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٢٤٩ .

(٣٩) الموسوعة العربية الميسرة ، مادة الأدب العربي .

* هو في ترجمة تاريخ الشعوب الاسلامية لبروكلمان : مُقَدَّم بن مُعافى القَبْري ، ويعلق المترجمان في هامش ص ٣١١ بقولهما : « ويرد خطأ في كثير من المصادر الحديثة « ابن معافر » وهو تصحيف . أما عند ابن خلدون في المقدمة ص ١١٣٨ فهو مقدم بن معافر الفريري ، وهو في الموسوعة العربية الميسرة (مادة موشح) مقدم بن معافر الفريري ، ونحن نرجح رواية ابن خلدون .

الأموي (٨٨٨ ـ ٩١٢) ، وأخذه عنه أبو عبد الله احمد ابن عبد ربه ، صاحب العقد الفريد ، لكن لم يظهر لهما فيه مع المتأخرين ذكر ، بل كسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا المجال بعدهما ، عُبادة القزاز ، شاعر المعتصم بن صُمادح صاحب المرِيّة[40] .

ويختلف الآراء حول الأصل الذي نشأت عنه الموشحات ، فابن خلدون يرى أن الموشح كان اختراعاً أندلسياً ، فهو يقول :

« وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذيب مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يكثرون منها ، ومن أعاريضها المختلفة . ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد الى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهي عندهم الى سبعة أبيات . . . وتجاروا في ذلك الى الغاية ، واستظرفه الناس جملة ، الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله ، وقرب طريقه . وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مُقدّم بن معافر القَبْريري »[41] .

أما الدكتور شوقي ضيف فيرى أن الموشحات الأندلسية ما هي الا تطوير لأصول سبقتها في الشرق العربي ، وهو يقول :

« ذكر ابن بسام ، أن الموشحات القديمة ، كان أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، وأنهم كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامي والعجمي . ولعل في هذا ما يشير صراحة ، الى أن الموشحات فنّ أندلسي محلي ، وان كنا لا نؤمن بأنها نشأت من المزاوجة بين الشعر العربي وضروب من الأغاني الشعبية الأندلسية ، كما يذهب الى ذلك بعض الباحثين من المستشرقين ، انما نؤمن بأنها تطور ، ثمّ هنالك ، للمسمطات ، والمخمسات ، التي عرفت منذ العصر العباسي الأول »[42] .

والموسوعة العربية الميسرة تأخذ برأي ابن خلدون ، فتذكر أن التوشيح في الموسيقى ، ظهر أول ما ظهر في الأندلس ، وأن الذي اخترعه هو مُقدّم بن مُعافِر القبريري سنة ٩١٢ ـ ٩١٣م[43] . ونقرأ فيها في موقع آخر أن بالامكان القول إن العنصر العربي والعنصر الأسباني اللذين عاشا طويلاً يجهل كل منهما الآخر ، قد امتزجا أخيراً فأوجدوا الفرصة لأدب عربي جديد كل الجدة ، ويتجلى ذلك في شعرهم الجديد « الموشحات » . ولكن الموشح في القرن التاسع الميلادي ، هو الشكل الأندلسي الأول في الشعر ، وكان أول أمره مقطوعات منوعة القافية ، وينتهي بخارجة ، في لغة رومانسية ، تمثل ازدواج اللغة في الشعر العربي لأول مرة ، كما تمثل ازدواج الذوقين الفنيين العربي والأسباني . وظل الموشح عربياً فصيحاً ، لكن تنوعت فيه القافية ، وزيدت الخارجة . وعلى الرغم من ذيوع الموشحات وانتشارها ، واستساغة بعض نقاد الشرق لها ، فقد ظلت نوعاً ثانوياً في الأدب العربي ، بالمقارنة مع بقية الأنواع الأدبية العربية الأخرى ، لكن أهمية هذه الموشحات تزداد لدى المستشرقين اليوم ، بسبب علاقة

(٤٠) ضيف ، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ، ط ٧ ، ص ٤٥١ .
(٤١) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٢٧ ـ ١١٢٨ .
(٤٢) ابن بسام ، الذخيرة ٢/٢ ، عن شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص ٤٥٦ .
(٤٣) الموسوعة العربية الميسرة ، مادة موشح .

الشعر الشعبي الأسباني بأوليات الشعر الأوروبي عند الشعراء الجوالين و التروبادور »(٤٤) .

ويرى عدد من المستشرقين ، أن فن الموشحات نشأ في الأندلس ، على أيدي جيل من الشعراء المولدين فيها ، ممن امتزج الدم العربي والأسباني في عروقهم ، وانصهرت الثقافتان العربية والأسبانية في حياتهم ، وأنه عن هؤلاء انتقل هذا الفن الى أوروبا . وبهذا المعنى نقرأ في بروكلمان ، أن نفوذ المولدين الأندلسيين الجدد ، ذوي الأصل الأسباني ، كان عظيماً ، الى درجة ساعدتهم على أن يكون لهم تأثيرهم في حقل الأدب أيضاً ، ففي بلاط الأمير عبد الله بن محمد الأموي (٨٨٨ - ٩١٢) اجترأ الشاعر الأعمى المُقدَّم بن معافى القَبري ، على تحطيم وحدة الشكل الرتيبة ، التي تمتاز بها القصيدة ، وتجزئتها الى أسماط متعددات . والحق أنه اصطنع في ذلك اللغة العامية تتخللها العناصر الأسبانية ، ومن هنا نستطيع أن نفترض أنه قلد أسلوب الشعر الأسباني من حيث تعدد الأسماط والأجزاء » أيضاً . ونجح هذا التجديد الشعبي نجاحاً عظيماً ، حتى لقد فرغ لممارسته نفر من جلة العلماء من مثل ابن عبد ربه . . . ومن مثل الرمادي(٤٥) .

ونقرأ كذلك في كتاب « شمس العرب تسطع على الغرب » أنه عن طريق المغنين الدائمي الترحال ، والسبايا من نساء الأندلس ، بدأت النظريات العربية الاسبانية تظهر في الموسيقى اللاتينية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كما ورث الغرب عن العرب زخرفة الألحان(٤٦) .

وتصف لنا الموسوعة العربية الميسرة نظام الموشحات على النحو التالي :

يتقسم الموشح الى :

١ - المطلع ويسمى المذهب والغصن ويضم بيتاً أو اثنين .

٢ - الدور أو السِّمط .

٣ - القفلة أو القفل ويماثل قوافي المطلع ، وتتنوع قوافي بقية الأقسام وعدد أبياتها .

والدور قد يكون من شطرين على هيئة بيت من الشعر ، وقد يكون أربعة أشطر أو خمسة أو أكثر ، وأقصى أدوار الموشح سبعة ، وقد يزاد عليها دور يسمونه دور المديح . فالدور الأول هو ملعب اللحن ، والثاني قد يكون على نظم وقافية الدور الأول فيسمى « سلسلة » ، وقد يختم اللحن مما يلي السلسلة بدور من جنس الملعب يسمى « القفلة » . وتسميته بالموشح ترجع الى أن صياغته اللحنية في أدواره ، متصلة النغم والايقاع في أدوار عظمى ، فيتصل لحن الخاتمة بلحن الملعب في دور واحد ، أو يتصل لحن السلسلة بالملعب ثم يختم بالقفلة في دور أعظم ، فهو بذلك شبيه بالوشاح الذي يتوشح به فيتصل طرفاه أحدهما بالآخر في دائرة واحدة(٤٧) . ويرى ابن خلدون أنه لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً . واستحدثوا فناً سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من ابدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر ابن قُزمان ، وان كانت قيلت قبْلَهُ بالأندلس ، لكن لم يظهر حُلاها ، ولا انسكبت

(٤٤) الموسوعة العربية الميسرة ، مادة الأدب العربي .
(٤٥) بروكلمان ، كارل ، تاريخ الشعوب الاسلامية ، ص ٣١٠ - ٣١١ .
(٤٦) هونكه ، زيغريد ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ص ٥٩٢ .
(٤٧) الموسوعة العربية الميسرة ، مادة موشح .

معانيها ، واشتهرت رشاقتها ، الا في زمانه ، وكان لعهد الملثمين ، وهو امام الزجالين على الاطلاق . قال ابن سعيد : ورأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب . قال : وسمعت أبا الحسن بن جُحْدُر الأشبيلي ، أمام الزجالين في عصرنا يقول : ما وقع لأحد من أئمة هذا الشأن مثل ما وقع لابن قُزمان شيخ الصناعة[48] .

وينقل لنا الدكتور شوقي ضيف الفقرة الهامة التالية من مقدمة ديوان ابن قُزمان :

ولما اتسع في طريق الزجل باعي ، وانقادت لغريبه طباعي ، وصارت الأئمة فيه خَوَلي وأتباعي ، وحصلتُ منه على مقدار لم يحصله معي زجال ، وقويت فيه قوة تقلها الرجال عن الرجال ، عندها أبنتُ أصوله ، وبينتُ منه فصوله ، وصعّبتُ على الأغلف الطبع وصوله ، وصفيته عن العقد التي تشينه ، وسهلته حتى لان ملمسه ورق خشينه ، وعريته من الاعراب والاصطلاحات تجريد السيف عن القراب .

ويلوم ابن قزمان بعد ذلك ، في مواقع أخرى من مقدمته ، على من سبقوه من الزجالين ، مع اعترافه بأن أشهرهم كان الأخطل بن نُمّارة ، وهو يلوم عليهم لما كان عندهم من « معان باردة ، وأغراض شاردة ، وألفاظ شياطينها غير ماردة » ثم لما عندهم من اعراب هو أقبح ما يكون في الزجل ، وأثقل من إقبال الأجل »[49] . واذا ما مضينا مع ابن خلدون في حديثه عن فنون الزجل ، فانه سيخبرنا بأن الطريقة الزجلية في عصره (القرن الرابع عشر الميلادي) هي فن العامة بالأندلس من الشعر ، وفيها نظمهم ، حتى انهم لينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر ، لكن بلغتهم العامية ، ويسمونه الشعر الزجلي . وكان من المجيدين بهذه الطريقة في مطلع القرن الهجري الثامن ، الأديب أبو عبد الله الكوشي ، وله فيها قصيدة مطولة يمدح فيها السلطان ابن الأحمر . ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فناً آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة كالموشح ، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً ، وسموه « عروض البلد » ، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس ، اسمه ابن عُمَيْر ، نزل بفاس ، ولحن فيها ، فاستحسن أهل فاس غناءه ، وولعوا به ، ونظموا على طريقته ، وتركوا الأعراب الذي ليس من شأنهم ، وكثر سماعه بينهم ، واستفحل فيه كثير منهم ، ونوعوه أصنافاً الى المزدوج ، والكازي ، والمُلعبة ، والغزل .

وفي الشرق كان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المَوَالِيا ، تنضوي تحته فنون كثيرة يسمون منها : القوما ، وكان وكان ، ومنه مفرد ، ومنه في بيتين ، ويسمونه « دُوبيتْ » على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها ، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان . وتبعهم في ذلك أهل القاهرة ، وأتوا فيها بالغرائب ، وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية ، فجاؤوا بالعجائب[50] .

ويتلقى الدكتور شوقي ضيف آراء ابن خلدون بشيء من التحفظ ، فهو يرى أننا ينبغي أن نتلقى كلام ابن خلدون في نشأة الزجل ، وتأخر هذه النشأة عن نشأة فن التوشيح ، بشيء من الحذر ، اذ أن من المعقول أن

(٤٨) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٥٣ - ١١٥٤ .
(٤٩) ضيف ، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص ٤٤٤ .
(٥٠) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٥٧ - ١١٦٦ .

يكون الزجل قد نشأ مع الموشح مباشرة أو ربما سبقه ، ومن الممكن أيضاً القول انهما فن واحد ذو شعبتين : شعبة تغلب عليها الفصاحة ، وشعبة تغلب عليها العجمة . وبعد ذلك يتوصل الدكتور شوقي ضيف الى النتيجة التالية التي عبر عنها بقوله : « كان الزجل في نشأته كان أقرب الى الموشحة منه الى الصورة العامية الخالصة التي انتهى اليها ابن قُزْمان . وانتقل هذا الزجل - كما انتقلت الموشحات - الى المشرق ، واستخدمته الأقاليم في آدابها الشعبية »(٣١) .

أما بروكلمان فهو يرى أن ابن قزمان لم يخترع فن الزجل ، وانما أدخل الى الأدب العربي فناً شعرياً جديداً كان شائعاً في أسبانيا من قبل ، هو الزجل الذي لم يعد يخضع لأوزان الشعر المعروفة وانما للمقاطع . ويمضي بروكلمان بعد ذلك الى القول أن محمد بن داوود بن علي ، صنف في شبابه مجموعة من المختارات الشعرية ، جعل الجزء الأول منها وهو « طوق الحمامة في الألفة والآلاف » وقفاً على الحب ، وشفعه بدراسة تحليلية لظاهره كما تتجلى في الشعر . وكذلك ألف ابن حزم ، الفقيه الظاهري الأندلسي ، في شبابه كتاباً تناول فيه بالبحث المفصل مختلف رغبات الحب وظواهرها ، ممثلاً لذلك كله بطائفة من المقطوعات الشعرية كان معظمها من نظمه . وهنا ، يقول بروكلمان : « نقع في حال من النضج الكامل على جميع الأغراض الشعرية التي راجت بعد في الغرب ، في أناشيد التروبادور* والبروفنساليين** وأغاني الجرمان الغرامية . . . وأغلب الظن أن فن هؤلاء جميعاً قد خضع للمؤثرات الأندلسية ، وان يكن متعذراً من غير شك ، تعيين السبل التي انتقلت بواسطتها هذه المؤثرات عبر الجزء الشمالي من شبه الجزيرة الإيبيرية »(٣٢) .

وحول هذا الموضوع ذاته نجد المستشرقة الألمانية زيغريد هونكه ، تفصل ما ألمح اليه مواطنها بروكلمان ، بقولها أن شعر الغزل العربي انتشر ، وخرج من الأندلس عبر الحدود الى الغرب ، ليصبح فناً عالمياً . ولم يكن أحد شعراء الغرب ليعبر عن حبه بذلك الأسلوب ، لكنهم بعد تأثرهم بهذا الأسلوب الأندلسي العربي ، وجدوه يغزو كل فرنسا ، وإيطاليا ، وصقليا ، والنمسا ، وألمانيا ، فأصبحت المرأة ، التي كانت أقل شأناً من الرجل في ظل تعاليم الكنيسة ، لأول مرة كائناً مقدساً ، يتوسل اليها الرجل كما يتوسل الى الله . وحتى الأشعار الدينية ، التي كانت قبل ذلك تصف مريم أم المسيح بخادمة الرب ، وبالفتاة الذليلة ، قد جعلت منها الآن السيدة الكريمة والحبيبة العزيزة(٣٣) .

(٣١) ضيف ، شوقي ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص ٤٥٤ - ٤٥٥ .

(٣٢) بروكلمان ، تاريخ الشعوب الاسلامية ، ص ٣٦٢ .

* التروبادور (Troubadour) معناها الشاعر الغنائي في أوروبا ، وهي كلمة قد تكون محرفة من كلمة « طرب » أو « طروب » العربية ، في رأي ليفي بروفنسال ، في كتابه « الاسلام في المغرب والأندلس » ترجمة سالم وحلمي ، ص ٢٨٠ وما بعدها ، عن عبد المنعم ماجد ، الحضارة الاسلامية في العصور الوسطى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٢ ، ص ٣٢٤ .

والتروبادور هم جماعة من شعراء العصور الوسطى في جنوب فرنسا ، كانوا في أغلبهم من طبقة النبلاء ، وكانوا يطمحون في مختلف فنون الشعر : أناشيد ، شعر رعوي ، مقطوعات غنائية ، كما كانوا يتكلمون في السياسة والحرب . لكن الموضوع الذي استهواهم جميعاً هو « الحب » الذي تغنوا به في أكثر قصائدهم . وكان يرافق التروبادور في أسفارهم ، جماعة من الناس عرفوا بالجوابين ، كانوا ينشدون أشعار سادتهم في البلاط الذي يزورونه . بلغ عدد هؤلاء الشعراء المغنين الجوالين ، بين أواخر القرن الحادي عشر وأواخر القرن الثالث عشر ، حوالي أربعمائة شاعر ، كان من أشهرهم : رودل ، فيدا ، أنو ، دانيل ، كاربال . وقد انتشروا في أسبانيا ، وإيطاليا ، حيث أثروا في الشعر الأوروبي الغنائي وفي تطوره في القرن الثالث عشر . (عن الموسوعة العربية الميسرة باختصار) .

** البروفنسال : لهجة فرنسية انتشرت في الجنوب الشرقي من فرنسا ، ولغة الشعراء التروبادور الرحالة في القرون الوسطى ، وكادت تصبح اللغة الرسمية بجنوب فرنسا آنذاك . أحياها بعض الشعراء في منتصف القرن التاسع عشر ، الا ان الفرنسية الرسمية غلبت عليها (الموسوعة العربية الميسرة) .

خامساً : من الفولكلور الفلسطيني : الأدب الشعبي العربي الفلسطيني :

لقد سبقت الاشارة الى أن علماء الغرب وأدباءه ، كانوا السباقين الى دراسة فولكلور شعوبهم أولاً ، ثم فولكلور الشعوب الأخرى فيما بعد ، وانه كان للوطن العربي نصيب وافر من جهودهم .

وبالنسبة لفلسطين ، فان مركز الأبحاث الفلسطيني ، كان قد بين ، من خلال أبحاث أولية ، وجود مكتبة كبيرة تعنى بأوضاع الشعب العربي الفلسطيني والسوري بعامة ، وبدراسة أوضاع الفلاح وثقافته بخاصة ، وأن أوائل تلك الكتب ، تعود الى العقد السابع من القرن التاسع عشر . فقد أسهب الرحالة تومسون في الحديث عن الشعب العربي في جنوب سوريا ، كما اهتم بعض أعضاء بعثات صندوق استكشاف فلسطين ، بدراسة العادات الفلاحية ، والمجتمع الفلاحي عامة ، وانطلق هؤلاء بأبحاثهم الانثروبولوجية ، من خلال نظريتهم القائلة بقدم تاريخ الفلاح الفلسطيني ، ورجوع أرومته الى الشعوب غير اليهودية ، التي كانت تقطن فلسطين منذ القدم ، والتي ورد ذكرها في التوراة . وكان البحاثة من المستشرقين الانجليز قد مهدوا لهذا النمط من الدراسات ، من خلال مقالات دورية صندوق استكشاف فلسطين ، (Palestine Exploration Fund Quarterly) وذلك في سياق الاهتمام التبشيري ، والعلمي ، والديني ، (الدراسة الميدانية للتوراة والانجيل) كتحليل التوراة من خلال دراسة جغرافية فلسطين ، وآثارها ، ومجتمعها الفلاحي . غير أن البحث العلمي المنظم في هذا المجال ، تحقق بصورة أفضل نسبياً ، على أيدي الاختصاصيين الألمان ، الذين اعتمدوا على قواعد أكثر ثبوتاً من تلك التي اعتمد عليها الانجليز ، اذ توفرت لهم قدرة على جمع المعلومات ، والتنقيب ، نتيجة لوجود المستعمرات الألمانية بفلسطين ، في صورة الجمعيات التابعة لنظام التمبلر (Templer) الديني المسيحي ، والتي بدأت الاستيطان في فلسطين في العقد السابع من القرن التاسع عشر ، أي قبل نشوء المستوطنات اليهودية ، ونتيجة لوجود عدد من الاختصاصيين الألمان من رجال الدين والعلمانيين العاملين في فلسطين ، وبجهود الميتم السوري الألماني ، والجمعية الألمانية الفلسطينية ، التي اسهمت منذ انشائها حوالي سنة ١٨٧٦ ، في اصدار مجلة عنيت منذ البداية ، بدراسة أحوال السكان الأصليين ، مما شجع على بروز عناصر أكثر اختصاصاً من رجال الدين والعلمانيين ، لدراسة التوراة من خلال الفلاح الفلسطيني بخاصة ، ولدراسة الثقافة الشعبية العربية في فلسطين بعامة ، ولا سيما الوضع الاجتماعي ، والنمط الانتاجي ، وبخاصة الزراعي منه ، والأمثال ، والأغاني ، والقصص الشعبية ، واللباس ، والأدوات الحرفية ، والمنزلية . وشجعت هذه الأبحاث بعض الفلسطينيين على التنقيب ، وعلى تجميع العادات والتقاليد ، والفنون الشعبية ، ودراستها وتصنيفها ، فبرز الدكتور توفيق كنعان ، الذي كتب باللغتين الألمانية والانجليزية ، وشملت اهتماماته الخرافات ، والطب الشعبي ، والمواسم ، والأعياد ، ومقامات الأولياء ، والأمثال الشعبية ، والبيت الشعبي الفلسطيني ، واهتم اسطفان اسطفان بالقصة الفلسطينية الشعبية* كما أصدر عارف العارف سنة ١٩٣٤ كتابه « القضاء بين البدو » ، وهو كتاب لقي اهتماماً واسعاً في الأوساط الأجنبية ،

* نشرت معظم كتابات د. كنعان واسطفان اسطفان في مجلة الجمعية الفلسطينية الشرقية (Journal of the Palestine Oriental Society) التي توجد نسخها الأصلية في متحف روكفلر بالقدس ونصور منها في مكتبة جامعة بير زيت ومكتبة الفرات في جمعية انعاش الأسرة بالبيرة .

وترجم الى عدة لغات ، واهتم المحامي عمر الصالح البرغوثي بالعادات والتقاليد القروية ، وان كان لم ينشر من كتاباته الا القليل[٥٣] .

هذا الاهتمام بالفولكلور الفلسطيني ، ظل يتنامى وينتشر بين أفراد المجتمع العربي الفلسطيني ، ومؤسساته فيما بين الحربين العالميتين ، لكنه كان أهتماماً فردياً ، يتسم بالجهد الفردي ، وينحصر في نطاق الامكانات الفردية المحدودة ، ويتحكم في جمعه ، وفي دراسته ، وفي تدوينه ، اجتهادات الأفراد المهتمين به ، على ما بينهم من تفاوت ، ودون وجود طرق ، وأنظمة راسخة ، يسير عليها الجميع ، في التعامل مع مواد هذا العلم الجديد . وبعد انقضاء الحرب العالمية الثانية ، حدثت نقلة كبيرة في مجال هذا الاهتمام بالفولكلور ، ولا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة ، عندما انحسرت ، الى حد كبير ، ظاهرة الاستهزاء بمن يقبلون على دراسة الفولكلور ، أو التخصص فيه على مستوى الدراسات العليا ، مما سهل على الشباب المهتمين بالفولكلور قضية الالتحاق ببرامج الدراسات العليا ، إما في الفولكلور ذاته ، أو في حقل يرتبط به ارتباطاً وثيقاً ، مثل الانثروبولوجيا ، أو اللغة والأدب أو التاريخ والآثار اذكر من أعرفهم من بين هؤلاء الدارسين الذين حصلوا على درجة الدكتوراه في حقل من الحقول المشار اليها : كاتب هذه الورقة (١٩٦٣) ، والدكتور عيسى المصو ، والدكتور شريف كناعنة ، والدكتور رشدي الأشهب ، والدكتور ناجي عبد الجبار ، والدكتور هاني العمد . وهنالك عدد من الباحثين في مجالات الفولكلور ممن يحملون درجات دون الدكتوراه ، أذكر منهم الأساتذة : نمر سرحان ، ونبيل علقم ، وعمر حمدان ، وعبد العزيز أبو هدبا ، ووليد ربيع وموسى سند . ولا شك أن هنالك أعداداً أخرى من الفلسطينيين المتخصصين في الحقول المذكورة ، والباحثين في مجالات الفولكلور ، ممن لا أعرفهم شخصياً .

ومن ناحية أخرى عبر المجتمع العربي الفلسطيني عن اهتمامه بفولكلوره ، وعنايته به ، باقامة المؤتمرات ، والمهرجانات ، والاحتفالات الفولكلورية ، وانشاء المراكز ، والمعاهد ، لجمع المواد الفولكلورية ، وتبويبها ، ودراستها ، كما انتشت فرق الرقص والغناء الشعبي ، وادخلت مادة الفولكلور ضمن مناهج التدريس في بعض الجامعات الفلسطينية ، فهناك على سبيل المثال مادتان مقررتان في كلية آداب جامعة بير زيت ، واحدة ضمن دائرة علم الاجتماع وعلم الانسان باسم « الفولكلور الفلسطيني » ، والثانية ضمن دائرة اللغة العربية باسم « الادب الشعبي الفلسطيني » . وبالاضافة الى ذلك كله ، صارت مجلاتنا وصحفنا تفتح صدورها للمقالات والدراسات والأبحاث الفولكلورية ، وبدأت تظهر مجلات متخصصة ، من اهمها مجلة « التراث والمجتمع » التي تصدر عن لجنة ابحاث جمعية انعاش الاسرة في البيرة بالضفة الغربية .

والادب الشعبي العربي الفلسطيني ، شأنه شأن بقية الآداب الشعبية العربية ، عاش ويعيش عيشة للشافهة ، مرويا من جيل الى جيل باللهجة العربية الفلسطينية الدارجة ، التي هي ابنة اللغة العربية الفصحى ، في مفرداتها * ، واساليبها ، في ضمائرها واسمائها ، ومشتقاتها ، وافعالها ، وان كانت تختلف عنها في طرق اللفظ وفي بعض الاصوات وفي اسقاطها للاعراب ، مع بقائها قادرة دون مساعدته على اداء

(٥٣) مذكرة مركز الابحاث الفلسطيني حول جمع التراث الشعبي الفلسطيني ، حلقة المدائر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي ، ص ٤٣١ - ٤٣٣ .

* أجريت اختياراً صغيراً فالتقطت عدة عشوائية من نصوص أغانية الشعبية وأحصيت مفرداتها فوجدت ٩١.٩٪ منها فصحى أو من جذر فصيح والباقي ٨.١٪ مفردات معربة عن الفارسية والتركية والانجليزية والفرنسية والطليانية .

مهامها بكفاءة ونجاح . واهم المصادر التي تستقي منها مادة حياتها :

١ ـ الموروث الشفوي من الاسرة والمجتمع .

٢ ـ القرآن الكريم مقروءا ومسموعا من الاذاعات ومنابر المساجد ومآذنها .

٣ ـ التعليم المدرسي الذي ينمي حصيلة الدارس من مفردات اللغة العربية الفصحى وتعابيرها فتصبح ذخيرة له في لهجته العامية .

٤ ـ المطبوعات والصحف والمجلات والكلمة المكتوبة عموما .

٥ ـ الاذاعات المسموعة والمرئية سواء استخدمت اللغة الفصحى او العامية .

٦ ـ الاشتقاق .

٧ ـ الاستعارة من لغات اجنبية وتعريب المفردات المستعارة .

وينقسم ادبنا الشعبي كأدب الفصحى الى منظوم ومنثور ، كما ينقسم المنظوم الى قصائد (تغنى بمصاحبة الربابة) ، وأغان تغنى دون موسيقى ، او بمصاحبة موسيقى الشبابة ، او الارغول ، او على ايقاع الطبلة او الدُّرْبَكَّة.واغانينا الشعبية كثيرة الالوان ، متعددة الفنون ، فمنها العتابا ، والدَّلْعونا ، يا زريف الطُّولْ ، عالبادي البادي او الجفرا ، يا غُزَيِّل ، يا هُويدلي ، بشعل ، ليا ليّا ، ابو الزُّلُف ، السحجة او السّامر او اللعب ، الزّفة ، الزّجل ، الشُّروقي ، الطَّلعات ، اغاني النساء والاطفال ، الشُّوباش او الواو ، أغاني العقد والبناء ، اغاني المواسم والحج وشحدة المطر (الاستسقاء) ، اغاني المَّجينة او الجُوفيّة والدَّحيّة والجداء . وقد وجدت بين اوزانها اثني عشر بحرا من البحور المستعملة في شعر اللغة العربية الفصحى .

اما الجانب المنثور من ادبنا الشعبي ، فهو يشمل الحكايات الشعبية بمختلف انواعها ، والامثال والاقوال ، والنكت والنوادر ، وتداءات الباعة ، والحزازير والالغاز .

وبالرغم من ضيق المقام ، الا انني اراني مشدودا بقوة الى تثبيت نموذجين من منظومنا الشعبي ، احدهما مثال على لون القصائد الشعبية ، وهو عبارة عن رسالة شعرية ، يبعث بها متعبد اسمه شبيب السردي ، الى صديقه نمر العدوان (توفي سنة ١٢٣٨هـ) يستفتيه فيها بشأن فتاة كانت تغريه بنفسها ، ورد نمر العدوان على تلك القصيدة بقصيدة على نفس البحر ونفس القافية(**) ، والآخر عبارة عن قطعتين من طلعتين مختلفتين احداهما نشأت في اواخر الاربعينيات والاخرى نشأت خلال السنوات القليلة الماضية :

النموذج الاول :

يـا راكـب الحـمْـرا لهـا الـكُـورْ دَنّ
جـرْبـلْ خـرْنـقَلْ ذاتْ هُـرّا وفـنّـا(١)
خُـذ لي سـلامـي ذو كـلام يـحـنّ
مـا صابْ غيـري مِثِـلْ هـذا وكنّـا(٢)
يَـا نِمـر يـا مِـشْكـايَ إنْ سِلْتْ عَـنّ
نهـبَ الـطّريقْ او خـالـي غـير اونّـا
عـاشَـادت يستعب اوصـافِ المُغَـنّ
مـا لـه مَـثِـيل غـيرْ حُـورٍ بـجنّـا
أقْـبلْ عـلَيـا اوْ بـيـتْـمَطْـوُرة طـبـيّ
أقْبـلْ وجـجلو عـاكْـعَـابـو يـرنّـا(٣)

(**) البرغوثي ، عبداللطيف ، الاغاني العربية الشعبية في فلسطين والاردن ، مكتب الوثائق والابحاث ، جامعة بيرزيت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤ .

١) الكور : الرّحل . دَنّ : اقترب . جربل : ضخمة . خرنقل : خلقة مصقولة .

٢) كنّا : كله . شبهه .

٣) طبي يتمطور : ضربي بمطره .

قُلتِ : الهَلا ، قُلي : هَلا بِالهَنِي
قُلتِ : العَوافي ، كادْ يَضْحكْ بِينَا
قُلي : يَصَلِّي ؟ قُلتْ : صُومْ وِسُنِّي
قُلْ : تْرِيد أنْعَام رَبِّكْ وجِنَّا ؟
وقُلْ تبيع بخَمْسْ حَبَّاتْ مِنِّي
يِخمْس أوقاتكْ وفرْضَكْ وسُنَّا ؟
او قُلت لهْ تسْأَلْ بِنَجْلِ المَغْنِي
يا إمْرْ يا عِزَّةْ طَرِيح الوطَنَّا[١]
هَسَّاكْ يَكْتِبْ لِي كْتَاب بِصَلِّي
عَنُّكْ خَطِيب قاري شُوَارْ عِنَّا
عَاشِنْ لِي قَلْب عَليها يِحِنِّي
بُعت المعارف بِاخْتِلاف الظَّنَّ
واسْتَغْفِر الرَّحمانْ عَالصارْ مِنِّي
والمِبِبْلْ حالي يغْفِر الرَّبّْ عنَّا

ورد عليه عمر بن عدوان بالقصيدة التالية :
حَيِّ الكتاب اللي لِقَا من يِطِلِّي
حبي عدد غيم بدا الغيث بِنَّا
حَيِّي رَفِيق البُعْد بِشْتاق بِنِّي
وانا كذلك صِرتْ مِشْتاق مَنَّا
حَيِّي عدد تَشْبِيخ وَرْقا تغنِّي
في رُوسْ لَدْنَاتْ الغُصُونِ المِحَنَّا[٢]
لا يا رِكِيبِي أوْصِل العِلْمْ منِّي
هَسَّاك في بحْر السَّلامة تكنَّا[٣]
إنْ كانْ تَجِيدْ الصَّبِرْ عن حُبُهِنِّي
أرْضى الكريمْ أطْلُب العَفْو منَّا

وإنْ كان قُلْت أوْصافْ فيها كَمِلْي
ما يِهمِز بالشُّور مَنْ ضَدّهِنَّا
وان كانْ خَشْمَهْ أضْباب هِنْدي يُنِّي
والخصِرْ بِنهْ يُنْقص الفِتْر عِنَّا[٣]
وعْقَدِ الخِصِرْ تُوطة طويله مَعْنِي
والقرنْ يَنْشل لَكْ من البير شَنَّا[٤]
أعْطِي صْيامَكْ فوق فرْضَكْ وسُنِّي
واعْطِي القرِشْ والحَبِلْ ، ونجيك عَنَّا
وانْ كانْ قَلْبكْ بالضماير يعنِّي
البيع ما بين المخاليق سُنَّا
لو بَعْد ما تُرشف عسل ذوبني
تَبْ تُوبة النَّار لتنجيك منَّا
واستغفر الله عَنْ ما صار بِنِّي
بِقْلي وِبِقْلك يِغْفِر الرَّبّ عَنَّا

النموذج الثالث :
٤ ـ طلعة راجت في اواخر الاربعينات ولا تزال تغنى :
اللازمة :

نَادَتْ كُلّ الكَوْلَنِيِّ
بِاصْوات رَبَّانِيِّ
فَلَسْطَ أُمَّهْ صَهْيُونْ
وِلْنَحِّيها الغُرِّ بِنِّي
يَا صَهْيُونِ إِمْشِ وِدُورْ
بُكْرا جَاي القَاوُقْجِي[*]
بِلُو تِمْشِي اطْنَعْشَر يُومْ
فِي دَمّ الصَّهْيُونِيِّ

---

[٤] طريح الوطنا : المغترب عن وطنه .
[١] المنا : الهجرة .
[٢] ركيبي : الرسول الراكب . تكنا : تسكن وتهدأ .
[٣] خشمه : أنفه . ضباب هندي : شفرة السيف .
[٤] توطه : رقبة . القرن : الشعر . شنه : قربة .
* فوزي القاوقجي : قائد جيش الانقاذ لتحرير فلسطين سنة ١٩٤٨ .

اللازمة :

امْـرِ الْـغَـضَـبْ بِـدُّو يـونْ
يـا عَـرَبْ إوْعُـو تْـهـابُـو
نَـصْـرِ مـاكُـدْ بِـدُّو يكـونْ
الله قـايـلْ في كـتـابُـو
إحـنـا مِنْ نَـسْلِـنـا سْـيُوفْ
الحَقّ لـنـا بـيْـبِي يْـمَيْـي
فـلْـتَـسْـقُطْ أُمّـة صَـهْـيُـونْ
ولـتَـحـيـا الـعَـرَ بِـيْـي

اللازمة :

يـا عـرب كـونـو احـرارْ
لا تـرضـو الـعيـشي بـالـذُّلْ
يـا بـنـابـيـعْ شَعْبِ الكُفَّار
يـا الخـايف من هُـولـا يِـقـلْ
الله خـالـق جنٍّ ونـارْ
يـا مُـؤمِنْ بـالـتـكـبـارك جـلْ
في الـدُّنْـيـا مـا في قـرار
الا بـظل الحُـريّْ

اللازمة :

إنْ كـانْ ترومان(**) بِـدُّو يْجُودْ
ويـبـيـن اسـتـعـدادو
عـايـف مـا ذُبِـح الـيـهـود
حـاسـبـهـم مـثـل اولادو
بـلادو وسيعة مـالـها حـدود
يـسـكـنـهـم جـوّا بـلادُو
قـبـل تـحـمـل الـبـارود
وتـعـمـلْ جَـبْـهَـةْ حَـرْبِـيـي

٢ ـ طلعة نشأت حلال

السنوات القليلة الماضية :

اللازمة :

اسـمـعُـوا لي يـا حُـضّـارْ
الـوَطَـنْ نـادا حُـمـاتُـو
والـلِّ يـعـادي لـلأحـرارْ
الله يـلـعـنْ حـيـاتـو
والـلِّ يـبـخُـون الأوْطـانْ
مـالُـو ديـن مـن الأديـان
وتـيـهـا مـغـرور وغـلطانْ
وتـغـيـبـات تـمويـتـاتـو

اللازمة :

لأجْـلك يـا أرْض بـلادي
انـا لـيـروحـي فـادي
ومْـشـان ورغم اولادي
ويـا قـلـبـي ودقـاتـو

اللازمة :

والـلِّ بـدُّو يصُـون الـعـرضْ
يحمي بـلادو ويحمي الأرض
ويجعَـل حُـبّ الـوطنْ فـرضْ
مـثـل فـروضـو بْـصَـلاتـو

اللازمة :

والـلِّ يـعـادي امْـتـنـا
لا يـيـمـن من نـقـمـتـنـا
ولازم يـتْـوَصَّـلْ دولـيـنـا
واتـخـلّـعْ قـتـبـاتُـو

اللازمة :

(**) هاري ترومان (١٨٨٤ ـ ١٩٧٢) رئيس الولايات المتحدة ١٩٤٥ ـ ١٩٥٣ .

سادسا : أهمية تدريس الفولكلور على المستويات الجامعية :

١ ـ خطر الحضارة العلمية التكنولوجية المعاصرة :

إن الحضارة العلمية التكنولوجية المعاصرة ، لا تهدد فقط بفصل عالمنا الى عالمين : عالم متقدم يتعامل مع الفضاء الخارجي وآفاق الكون الرحبة ، وعالم متخلف يحاول عبثا اللحاق بالعالم الاول ، بل هي أيضا تهدد مجتمعات العالم الاول ، بأن تسلخها عن ثقافاتها الموروثة ، وتخضع انسانها الى درجة تجعله أشبه بالانسان الآلي . لقد بدأت بلدان العالم الاول ، منذ بعض الوقت ، تدرك خطر اتساع الهوة بينها وبين بقية بلدان العالم من ناحية ، وخطر قولبة أبنائها ، واستلاخهم من جذورهم ، وثقافاتهم الموروثة . ومنذ ان استشعرت هذا الخطر ، بدأت تنفذ برامج متعددة ، غايتها الكشف عن ثقافاتها الموروثة ، واعادة بناء الروابط الوثيقة بين انسانها وتلك الثقافات . ويأتي في مقدمة تلك البرامج ، ما يدرس على نطاق واسع ، وعلى أعلى المستويات الجامعية ، من الانثروبولوجيا والفولكلور . وقد بادرت منظمة اليونسكو من ناحيتها ، فتبنت مشروعا لاصدار أربعة مؤلفات تحت عنوان « على مفترق طرق الثقافات » ، كان المؤلف الاول منها بعنوان « الثقافات والزمن » ، واصدرته اليونسكو سنة ١٩٧٦ ، وهو يشتمل على أبحاث أعدها مختصون من بلدان مختلفة ، ووضع مقدمته الاستاذ الفرنسي بول ريكير (Poul Ricocur) أستاذ الفلسفة في جامعة باريز .

اننا اذا طالعنا تلك المقدمة ، سنجد الاستاذ ريكير يطرح أفكارا وأسئلة كهذه : ألم تُغَرِّبنا عصر يُنا عن جذورنا ما كان منها قريبا وما كان بعيدا ؟ ألا نستطيع أن نجد السبيل للعودة الى جذورنا القريبة والبعيدة ، ما دمنا نقف في وسط المسافة بين قريب جذورنا وبعيدها ، بالاعتماد على حقيقة ان الثورة العلمية قد خلقت هذه المسافة المتساوية بيننا وبين كل الثقافات التقليدية ؟ ان ما يستطيع ان يعيدنا قريبين الى ما فصلنا عنه ، هو بداية تحققنا ، أن من الخطأ اعتبار ان العلم والتكنولوجيا هما نفس العلاقة مع الحقيقة ، وهي علاقة يمكن ان تقوم بيننا وبين جميع الاشياء . اننا على أساس النقد من الداخل لتظاهر المعرفة الموضوعية بأنها تعادل الحقيقة ، نستطيع اجراء قراءة جد نقدية للبيانات الثقافية التي جرى فحصها في هذا الكتاب . وفي ضوء هذا تصبح المسافة التي تفصلنا عن ثقافات الماضي مسافة منتجة ، تمكن تلك الثقافات من التحدث الينا عبر الهوة التي تفصل بيننا وبينها . ومهمتنا اليوم هي ان نكتشف في ثقافات الماضي ما هو أكثر من مجرد مرحلة ما قبل العلم ، ومن ثم نأنه لم تقمه العلمية ، وبامكانه ان يتحدث الينا من الجانب البعيد ، جانب ثورتي جليليو ونيوتن . في ضوء ما تقدم يتضح ان البعد في القرب ، والقرب في البعد ، هو التناقض الذي يحكم كل الجهود الحاضرة ، للتعامل من جديد مع تراث ثقافات الماضي ، لإعادة تنشيط تلك الثقافات ، في ظل شروط الحياة اليومية المعاصرة . وهذا التناقض ذاته قد لا يحكم فقط علاقة الناس بثقافات الماضي عموما ، وانما ايضا علاقة ثقافة بأخرى . ومن ناحية ثانية فاننا لا نستطيع التمسك بتقليد ما ، دون وعي نافذ لنسبيته للتقاليد الاخرى . ان أي جهد لتناول جديد ، وبروح ناقدة ، لأي تراث ماض ، لا بد ان يرافقه اليوم شعور بالاختلاف بينه وبين آراء عالية أخرى(**) .

ان أفكار الاستاذ ريكير المذكورة ، تعطي صورة لتخوفات الغرب ، ولمعاناته ، في ضوء حضارته العلمية

(**) UNESCO, Cultures and Time, The UNESCO Press, Paris 1976, PP. 32-33

المعاصرة . أما عن موقف البلاد العربية والاسلامية ، فان الاستاذ لويس جاردت ، المتخصص في الدراسات الدينية والثقافية المقارنة ، ولا سيما ما يتعلق بالاسلام ، والذي درس في جامعات الرباط والجزائر والقاهرة ، وبيروت ، وزار معظم بلدان الشرق الاوسط ، والبلدان الاسلامية ، فانا نجده يقول في بحثه المعنون « آراء المسلمين حول الزمن والتاريخ Moslem Views of Time and History » :

اليس من المحتمل ان تداخل الحياة في العالم المعاصر ، سيجلب وعيا جديدا بمعنى الزمن التجريبي ، وعيا هو نفس الوعي السائد في الغرب المتقدم تكنولوجيا ؟ ان ذلك محتمل بالتأكيد ، ولو بصورة مبدئية على الاقل ، وعلى مستوى سطحي . ان الثقافة الاسلامية قابلة دون شك لاستيعاب المؤثرات المعاصرة ، كما كانت قادرة في سالف الايام على استيعاب الفكر اليوناني ، والفارسي ، والهندي ، ولا حاجة الى القول ان الثقافة التي تكرمه الا تنمو في عزلة هي ، للذلك السبب عينه ، ثقافة حيوية ، ذات قابلية عالية لانجاب ثروات خاصة بها»[٣٦] .

فالمشكلة قائمة اذن وعلى مستوى العالم أجمع ، واذا كان خطرها يوشك ان يداهم بلدان العالم الاول ، فانا في بلدان العالم الثالث مهددون به على المدى البعيد ، وسيزداد تهديده لنا بقدر ما نزداد تقدما في مضامير الحضارة العلمية التكنولوجية المعاصرة ، لكننا يجدر بنا ، ونحن ما زلنا بعيدين نسبيا عن ذلك الخطر ، ان نغتنم هذه الفرصة فنخطط لمستقبلنا ، بحيث نجمع فيه بين الاصالة والحداثة ، دون أن نضحي بواحدة منها من أجل الاخرى ، ولكي لانجد أنفسنا في وضع كالوضع الحالي الذي تعاني منه بلدان العالم الاول .

وعلى الرغم من ان بلداننا في العالم الثالث هي جديدة على الصعيد السياسي ، الا أنها تقليدية جدا في ثقافتها وفي بنائها الاجتماعي ، ومركز الفرد في مجتمعاتها يتحدد بصورة رئيسية ، بالانتساب الى جماعة ما ، كجماعة الاقارب ، أو أبناء اللغة الواحدة ، او اللهجة الواحدة . وهذه العوامل ، مضافة الى الاساس الاقتصادي الضعيف ، الناجم عن الفقر الزراعي ، تميل الى عزل جماهير الشعب عن علية القوم في المدن . وفي الوقت ذاته ، فان لدى هذه البلدان رغبة شديدة الحماس للتحول الى مجتمعات عصرية صناعية ، وتقوم طلائع الطبقة المثقفة فيها دائما بالتعبير عن هذه الطموحات الا أنهم كثيرا ما يختلفون حول القيمة التي يجب ان تعطى للثقافة القومية التقليدية . ولذلك فان الشخص الذي يتلقى تعليما غربيا ، لا بد أن ينفصل في النتيجة عن مواطنه غير المتعلم ، في نظرته للحياة ، وفي أسلوب حياته ، لان التعليم الغربي قد عرفه على أساليب جديدة في الملبس ، والحديث ، والسلوك ، والرأي ، أي انه علمه قيمة الثقافة الغربية ، وجعله بصورة ضمنية ، يحس بتفاهة الحياة القبلية ، والعادات البدائية . وهكذا فان جماعته تميل لان تصبح ، ليس جماعة الاقارب ، أو أبناء الاقليم ، وانما جماعة المثقفين الذين صار يعيش وفقا لمعاييرهم ، حسبما تعلمه . ولذلك فهو في الغالب يميل الى الانقطاع عن تقاليده القومية ، والى نقد المصادر التقليدية للسلطة ، ويتجه الى اعتناق الثقافة الغربية ، المتعلقة بالعلمنة ، والصناعة ، والتمدن ، والنظرة العالمية . وبالمقابل ، نجد في البلدان ذاتها ، القوى المضادة لهذا الاتجاه ، والمتمثلة في الاعتزاز بالتراث الثقافي غير الغربي ، وبالقومية الوطنية ، وبالعودة الى الجذور . وهكذا فان التربية الحديثة تؤدي الى توليد صراعات أساسية في

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .

سبيل البحث عن هوية عصرية للدولة الحديثة كما انها تستجيب لتلك الصراعات وتتأثر بها .

ب ـ دور الجامعات :

التربية في مؤسسات ما بعد مرحلة الدراسة الثانوية ، تهدف الى اعداد المختصين ، ويعتمد المجتمع على تنسيق عمل الافراد ذوي الكفاءة ، في جزء صغير جداً من مجموع الثقافة . ولهذا السبب ، وبسبب التغير السريع في منجزات الحياة المعاصرة ، يجب ان تراجع النظم التعليمية باستمرار ، لكي تظل قادرة على اعداد الدارس لمواجهة الحياة بنجاح ، من خلال اكسابه الاتجاهات السليمة ، ومن خلال شحذ عقليته ، وتنمية قدراته الناقدة ، للتجاوب مع المواقف المختلفة . وفي هذا الصدد ، لا يمكن ان نبالغ ـ مهما بالغنا ـ في اهمية دور الجامعات ، التي هي قمم الانظمة التعليمية ، فيما يختص بتغيير النظام التعليمي واعادة تنظيمه . ان الجامعة تحتل المرتبة الثانية بعد الحكومة ذاتها ، بوصفها اعظم أداة أساسية لازمة لنقل البلاد الى اطار العالم العصري ، الا ان البلدان حديثة الاستقلال أضاعت ، مع الاسف ، الفرصة الفريدة التي أتيحت لها لاقامة مؤسسات تعليمية جديدة ، تناسب الظروف الجديدة للاستقلال ، اذ أنها راحت تقيم مؤسساتها التعليمية ، على غرار المؤسسات التعليمية للبلد المستعمر ، وبذلك فان تلك المؤسسات بدأت بدايات تقليدية محافظة ، في مجتمعات كانت أشد احتياجاً لمؤسسات مبدعة مبتكرة منها لاي شيء آخر . وهكذا جاءت الجامعات الجديدة متمسكة باتجاهات فكرية ، وسائرة على أحكام اجراءات أكاديمية ، أدت الى عزلها عن بعض أهم الحقائق في بيئاتها . ومن الانصاف ، القول ان معظم جامعات العالم الثالث ، ما زالت مستمرة في السير على الدروب التقليدية المعروفة ، ولم تقحم أنفسها الى الحد الواجب عليها في مواجهة التحدي ، المتمثل في وجوب تغيير المجتمعات الريفية في بلادها . ان هذا حال لا بد من تغييره ، لا سيما وان الاعتقاد يتنامى بوجوب ان تقوم الجامعات بصورة أكثر مباشرة ، على خدمة قطاع من الواضح انه يمثل معظم الشعب ، ألا وهو القطاع الريفي(٣٧) بالاضافة الى مسؤوليتها الكبرى في العمل على نقل مجتمعاتها الى الحداثة ، مع المحافظة على أصالتها وهويتها الثقافية .

ج ـ تطور القيم الاجتماعية :

ان التنمية العقلية ، والفكرية ، الناتجة عن التربية الحديثة بعامة ، والدراسات العليا بخاصة ، والعوامل السياسية ، والاقتصادية ، السائدة في الوطن العربي ، أدت الى ظهور قيم جديدة شجعت على تطوير التربية كما ونوعاً . ويبرز من بين تلك القيم : الديموقراطية ، وما يواكبها من أفكار حول العدالة الاجتماعية ، وتكافؤ الفرص ، وازالة الفوارق الطبقية ، ثم القيم الانسانية الثقافية الجديدة ، القائمة على أساس الحاجة لوصل تراث الامة بحضارة العالم المعاصر ، وعلى أساس الشعور الطبيعي بالعزة القومية ، والرغبة في اللحاق بالعالم المتقدم ، وردم فجوة التخلف التي تفصل البلدان العربية عن البلدان المتقدمة ، وقيم التحرر والحرية . وبعد فترة من الصراع بين الافكار القديمة والجديدة ، بين الثقافة التقليدية والعصرية ، بين الانطواء على الذات والانفتاح على العالم ، بين تقليد الاساليب الاجنبية وكره الاجانب ، بدأت القيم الجديدة تحرز نجاحاً باهراً ، في مضمار أهدافها لتحقيق ثقافة قومية

(٣٧) UNESCO, Education on the Move, the UNESCO Press, Paris 1975, PP. 15-20

ناضجة ، مرتبطة بعمق بقيمها الأصيلة ، وخصائصها الذاتية بقدر ما هي مهتمة بإقامة ارتباطات وثيقة بالحضارة عامة وبتجارب الانسان . وقد شجع نجاح هذه القيم الى حد عظيم تطوير التربية كما ونوعا ، خلال العقود الاخيرة ، وهو تطوير تجلى في بروز حركة تربوية تميزت بظهور عدد من رجال التربية العرب ، وبإقامة الكثير من كليات التربية في الجامعات ، وباقامة مراكز البحث التربوي ، وبنشاط حركة التاليف في مجالات التربية ، والاحصاء والابحاث ، وفي تبادل الكثير من التجارب ، والافكار التربوية على المستوى الدولي وبظهور فلسفة جديدة للتربية العربية مستقلة عن فلسفتي التربية في الغرب والشرق ، ومستفيدة منهما في الوقت ذاته . وقد بدأت هذه الفلسفة العربية الجديدة للتربية في السنوات الاخيرة ، تتحكم في الاهداف التربوية ، وفي السياسة التربوية ، وفي خطط التربية واستراتيجياتها . ونستطيع ان نلمح من مميزاتها : الالتزام بوحدة الثقافة العربية ، وعلى أساس مبدأ التنوع في اطار الوحدة ، توحيد التراث العربي والتراث الانساني بشكل عام ، التأكيد على اهمية الروح العلمية والطريقة العلمية ، تأسيس التربية على العمل وعلى مبدأ وحدة العمل اليدوي والعقلي ، تنمية روح الاختراع والتجديد ، تعزيز مبدأ العمل الجماعي والتعاوني .

د ـ الانسان لا يحيا دون فن ودون تربية فنية :

من خلال النشاط الخلاق للفنان ، واستقبال العمل الفني لدى المستهدفين به ، تكشف الطبيعة المحددة للحرية الانسانية عن ذاتها ، وهي لكنها مختلفة عن الحرية التي يحصل الانسان عليها بالسيطرة على القوى الجبارة للطبيعة ، من خلال العلم والتكنولوجيا ، وبالسيطرة على القوى العظيمة للتطور الاجتماعي ، من خلال النشاط الاجتماعي الواعي .

ان عالم الالات هو عالم قوة الانسان ، وهو ضمانة التحرر للانسان من ضغط العالم المادي ، وهو اداتنا وسلاحنا . أما عالم الفن فهو حقيقة أخرى لعالم الانسان : وهو غير موضوع في مواجهة مضادة للانسان كاداة مادية وخارجية لقوته ، وانما هو نظير للانسان ، بل انعكاس لحياته الداخلية ، التي أصبحت المواد الخام خاضعة لها : الخشب ، والرخام ، والاسمنت المسلح ، والفولاذ ، والكنفة ، والدهان ، والاصوات ، والكلمات ، والقدر الذي يخلق المواقف ، والاحداث ، وخبرات الناس السيكولوجية .

ان كل هذه الاعتبارات ، التي توضح الاهمية القصوى للدور الذي يلعبه الفن في حياة الانسان تستدعي بالضرورة استخراج نتائج تربوية جديدة عريضة من تلك الاعتبارات ، ففي التربية من أجل المستقبل لن تقف تربية الفنون الجميلة عند حد التوسع والتعمق فقط ، بل انها انها سوف تتغير جذريا ، لانه لا بد من اعطاء اهتمام خاص جدا للقوى المضاعفة ، التي يكون الفن بها الرجال ، وليس فقط الاهتمام بتنمية اتجاهات الدارسين نحو الفن . ومع امتداد التربية من خلال الفن الى ما بعد الحدود التقليدية الضيقة لما يسمى في العادة بالتربية الجمالية ، فان هذه التربية يجب ان تشمل تربية الانسان من جميع جوانبه ، وتدريبه في نطاق أنواع الاتجاهات والخبرات السيكولوجية التي يدخلها الفن الى عالم الحضارة الانسانية .

ومن خلال تعميم المعرفة بمعظم أشكال الفن الهامة ، ومن خلال تنمية الذوق الجمالي ، فان التربية الفنية سوف تميل الى تربية الناس بطريقة تجعل الفن ضرورة يومية في حياتهم ، واحتكاكهم بها سوف يؤثر في

شخصيتهم بكليتهـا ، وبلور تجاربهم العقلية والروحية .

وبذلك فان التربية من خلال الفن لن تكون ثقافة كمالية ، أو عالم خيال وتسلية منفصلا عن الحياة الواقعية وانما حقل تربية متصلا بكل الحقول الاخرى ، مما سيؤدي الى اعداد الانسان للمرب عالمية شاملة وهذا الحقل سوف تصهر فيه كل خبرات الانسان ، حتى ولو حدث ذلك ضمن نطاق العالم « غير الحقيقي » للفن .

ان فهم هذه الحقيقة الانسانية العميقة ، التي ربما كانت متناقضة مع ذاتها ـ الا وهي ان الانسان الحقيقي يتم تكوينه من خلال الاحتكاك بالعالم « غير الحقيقي » للفن ـ هو ما يجب ان يكون بالضبط مبدأ التربية من خلال الفن .

في ضوء ما تقدم ، يتضح ان تربية المستقبل يجب ان تكون كيانا منسقا ، تندمج في بنيته كل قطاعات المجتمع ، ويجب ان يكون كيانا عالي الشمول ، متواصل المسيرة . وهذه التربية ، من وجهة نظر كل شعب من الشعوب ، لا بد أن تكون شاملة ومبدعة ، وبالتالي مفردة وموجهة ذاتيا ، وسوف تكون سورا للثقافة ، وقوة دافعة لها ، كما انها ستؤدي الى انجاح النشاط السلكي . هذه حركة لاتقاوم ، ولا يمكن اعادتها للوراء ، انها الثورة الثقافية لعصرنا هذا .

واذا سلمنا بأن التربية هي حاجة أساسية لا غنى عنها للفرد ، وسوف تبقى كذلك ، فانه يتحتم علينا ان لا نقف عند حد تطوير المدارس والجامعات واغنائها وتكثيرها ، بل علينا ان نتعدى ذلك بتوسيع وظيفة التربية لتمتد الى جميع أبعاد المجتمع برمته .

ومن الواضح انه ليس في هذه الايام عمل أكثرا اهمية من بذل جهود دائمة منتظمة ، للنظر في كل الامكانات المتاحة من أجل تطوير المجتمعات تربويا وثقافيا . والحقيقة الخاصة بالطبيعة الجديدة للمهام التربوية والثقافية لعصرنا يجب ان توضع على أساس عالي سليم ، وتلك المهام لا يجوز ان تبقى محصورة ـ وهو ما عليه الحال الان ـ في نطاق دائرة المؤسسات الاكاديمية ، بل يجب ان يكون لها أثرها فيما يتعلق باعادة تنظيم الحياة برمتها وبطريقة تمكن كل فرد من اشباع حاجاته التربوية ، والثقافية ، في الحياة ذاتها وفي الحياة التي يحياها ، وفي الحياة التي يشارك فيها من حوله(**) .

مما تقدم نلمس مدى أهمية التربية الفنية بصفة عامة ، واذا أردنا أن نضرب مثلا فولكلوريا قلنا إن الفولكلور بما ينطوي عليه من موسيقى وغناء وجوانب جمالية متعددة ، هو مجال من مجالات التربية الفنية ، كما ان الادب الشعبي بما ينطوي عليه من فنون قولية شفوية هو مجال من مجالات الفولكلور ، وبنفس المنطق فان الحكايات الشعبية هي مجال من مجالات الادب الشعبي ، وحكايات الجان هي مجال من مجالات الحكايات الشعبية . ومن المسلمات في التربية ، أنه من أجل تأمين الخبرات ، المناسبة أكثر من غيرها لتنمية قدرات الطفل على أن يجد معنى لحياته ، ولاضفاء مزيد من المعنى على الحياة بشكل عام ، ليس ثمة أهم من تأثير الوالدين ، والآخرين الذين يعتنون بالطفل ، ويأتي بعد هؤلاء في المرتبة الثانية من الاهمية ، التراث الاجتماعي اذا ما نقل للطفل بالطريقة الصحيحة . وليس ثمة من مقومات التراث الاجتماعي ما هو أكثر اثراء وارضاء للصغار والكبار على حد سواء من قصص الجان الشعبية ، فقد قامت هذه القصص عبر القرون ، ان لم نقل عبر الوف

(**) المرجع السابق ، الصفحات : ٩١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٢ .

السنين بنقل المعاني الظاهرة والباطنة لمستويات الشخصية الانسانية جميعها ، وبأسلوب يصل الى عقل الطفل غير المتعلم ، والى عقل الكبير المتفلسف . والسر في تساوي الصغار والكبار في هذا الشأن ان اللاوعي هو مقرر قوي للسلوك فاذا ما ضغط ذلك اللاوعي ، ولم يسمح لمحتوياته بالدخول الى دائرة الوعي فان العقل الواعي لشخص ما سنتغلب عليه في النتيجة - مشتقات لعناصر من اللاوعي ، أو انه سيضطر لوضع رقابة صارمة قاهرة على تلك المشتقات مما قد يلحق شللا قاسيا بشخصيته .

ومن المعروف أن معظم قصص الجان ، نشأت أصولها في مراحل كان الدين فيها بالغ الاهمية في الحياة ، ولذلك فهي تعالج بصورة مباشرة أو ضمنية ، موضوعات دينية يشهد بذلك أن قصص « ألف ليلة وليلة » مليئة بالاشارات للدين الاسلامي ، وكذلك الحال بالنسبة للكثير من قصص الجان في الغرب(٢٩) .

* * *

(٢٩) Bettelheim, Bruno, The Uses of Enchantment, PP. 4-13 and 83-91

العدو المسلم في ملاحم عصر النهضة الأوروبية أريوستو وتاسو وكامويش

رشا محمود الصباح
جامعة الكويت

تمخض عصر النهضة الأوروبية عن كتيبات ومؤلفات وأوصاف عديدة تتعلق بالمسلمين، كالتي صدرت عن أوجير دي بيسبك **Ogier de Busbecq** وفيليب دو فرسني كانيناي[1] **Phillipe du Fresne-Canaye**، وبقيت المصدر الرئيسي لقياس المواقف الغربية تجاه المسلمين، ويمكن أن يضاف الى هذا كله أيضا الأدب الشعبي بأشكاله وصوره التي تمثل تعبيرا كلاسيكيا عن عقلية حضارة ما[2]. ان هذه الدراسة تهدف الى أن تقدم صورة مقارنة للمسلم في أعظم ثلاث ملاحم في القرن السادس عشر وهي: ملحمة **Orlando furioso** لكاتبها الايطالي لودفيكو اريوستو Ariosto، والملحمة الايطالية **Gerusalemme Liberata**، لتاسو Tasso،

---

(١) انظر Ogier Ghiselin de Busbecq, **Turkish Letters** ترجمة E.S. Forester (Oxford: Clarendon Press, 1968); Philippe du Fresne—Canaye, **le voyage du Levant.** وتحقيق Henri Hauser (Paris, 1897).

تحت مسمى **Turkengefahe** سجل كارل شوتاوهر ٣١ عشر عنوانا من دعايات القرن السادس عشر في :
1585 — 1517 المجلد الرابع Karl Schottenloher, **Bibliographie Zur Deutschen Geschichte im Zeitalter du Glaubens paltung,** (Stuttgart: Hiersemann, 1957) ص ص 677-683

(٢) نقدمة عن الاتجاهات المسيحية تجاه الاسلام ، انظر :

Paul Coles, **The Ottoman Impact on Europe,** (London: Thames and Hudson, 1968); R.W. Southern **Western Views of Islam in the Middle Ages,** (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1962);Norman Daniel, **Islam and the West: The Making of an image,** (Edinburgh: The University Press, 1958).

عن الاتجاهات تجاه المسلمين في الأدب الانجليزي ، انظر :

Samuel C. Chew's **The Crescent and the Rose: Islam and England during the Renaissance,** (Oxford: Oxford University Press, 1937).

وانظر اطروحة دكتوراه في جامعة شيكاغو - ١٩٧٥ :

Henry Y.K. Tom, "The Wonderful Voyage: Chivalric and Moral Asia in the Imagination of Sixteenth Centry Italy, Spain and Portugal."

وهي تتناول بالعمق اريوستو Ariosto، وكامويش Camoens لكنها تركز على جنوب وشرق آسيا أكثر من تركيزها على المسلمين .

وملحمة **Os Lusiadas**[٣] للكاتب البرتغالي كامويش Camoens . وقد حظيت هذه الملاحم الثلاث بشعبية كبيرة ، حيث تقدم أبطالا مسيحيين يجابهون أعداء مسلمين .

لقد نشر لودوفيكو اريوستو Ludovico Ariosto ، أحد رجال قصر فيرارا d'Este lords of Ferrara ، ملحمته **Orlando furioso** لأول مرة عام ١٥١٦ ، غير أنه استمر يصقلها ويزيد فيها حتى عام ١٥٣٢ . وتعد هذه الملحمة المكونة من ٣٨,٨٢٧ سطرا ، أطول قصيدة في عصر النهضة الأوروبية ـ بل وربما في الأدب الغربي ـ تحظى بمثل هذه الشعبية الواسعة . انها تصف الدفاع عن باريس بقيادة شارلمان Charlemagne وفرسانه ضد مسلمي الأندلس والمغرب . وهذه مادة تقليدية طورتها الملاحم الشعرية في العصور الوسطى ، بالاضافة الى ملحمة **Orlando innamerato** التي كتبها ماتيو ماريا بوياردو **Matteo Maria Boiardo** الذي سبق اريوستو Ariosto بوصفه شاعر القصر في فرارا **Ferrara** . وقد جاءت نغمتها هادئة ، وبنازها مفسما الى حلقات مفككة تفتقر الى الترابط . ويظهر فيها تأثر اريوستو Ariosto بروايات العصور الوسطى ، التي كان قوامها الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية ، أكثر من تأثره بالملاحم الكلاسيكية . واذا استثنينا الصورة الباهتة لشارلمان ، فان الشخصيات والقصة خيالية تماما . إن موقف اريوستو العرضي تجاه التاريخ ، قد وضح في ملاحظته من أن الدرع السوري في عصر شارلمان Charlemagne ، كان على غرار دروع الصليبيين الفرنسيين في الأرض المقدسة[٤] . ان الدين يلعب دورا صغيرا ، حيث ان ملحمة **Orlando furioso** تعج بالسحر والأعاجيب .

أما ملحمة تاسو Tasso **Gerusalemme liberata** ، التي جاءت في ١٥,٧٢٨ سطرا ، واكتمل بناؤها عام ١٥٧٥ ، ونشرت في عام ١٥٨١ ، فمختلفة تماما ، لأنها مفعمة بالشك الفني الأدبي ، وبوساوس دينية . وقد أعاد تاسو صياغتها فيما بعد في ملحمة قاتمة كئيبة **Gerusalemme conquistata** : تصف ملحمة تاسو **Gerusalemme liberata** الاستيلاء على القدس على يد الحملة الصليبية الأولى . واذا كانت بعض الحوادث والشخصيات لها وجود تاريخي فان معظم الأحداث المسلسلة تعود الى فيرجيل Virgil وهوميروس Homer أو تنبع من الخيال الانشادي الرعوي لتاسو Tasso أو من اقتناعه الديني . ومهما يكن من أمر فان كلتا الملحمتين الايطاليتين لا تتضمن أية دفقة وطنية ، غير أن تاسو Tasso ، شأنه في ذلك شأن اريوستو Ariosto ، يعظم الأسلاف الأسطوريين من أسياده في أسرة دي ايست d'Este .

أما ملحمة **Os Lusiads** للكاتب البرتغالي لويس دي كامويش Luis de Camoens فانها أقصر

---

(٣) فيما يتصل بالبيبلوغرافيا الواسعة عن اريوستو Ariosto وكامويش Camoens انظر الفائل الت اسمها في البيبلوغرافيا الدولية MLA وسوف اختصر الهوامش من الآن فصاعدا كالآتي :

Orlando furioso	الى OF
Gerusalemme liberata	الى GL
Os Lusiadas	الى L

أرقام المراجع (الأنشاد) تتعلق بالأناشيد والمقطوعات الشعرية (الثمان)

(٤) OF 17 : 73

الملاحم الثلاث ، وأكثرها تماسكا وطنيا وتاريخيا . انها تصف رحلة فاسكو دي جاما Vasco da Gama إلى كالكت Calicut، إبان بداية القوة السياسية ، والتجارية ، للبرتغال في المحيط الهندي . ان الشاعر يدخل في هذه القصة تاريخ الصراع البرتغالي من أجل التحرر من فاتحي بلاد الاندلس ، ومن أجل تكوين امبراطورية في آسيا . ومن الجدير بالذكر أن الجزء الأكبر من هذه الملحمة Os Lusiads، التي نشرت في لشبونه Lisbon عام ١٥٧٢م ، كان قد كتب في آسيا خلال السنوات التي كان فيها المؤلف جنديا مغامرا .

لقد أظهر المؤلفون الثلاثة معرفة بجغرافية وتنوع الشعوب المسلمة أكثر من معرفتهم بحضارة المسلمين ودياناتهم . ان التقاليد الملحمية ، التي ترجع الى فهرس هوميروس Homer عن السفن ، ومدونة فيرجيل عن القبائل الايطالية ، دفعتهم الى أن يضيفوا الى ذلك أسماء الملوك المسلمين ، الى جانب البلدان والأماكن(٥) . هذه المعلومات دقيقة الى حد لا بأس به ، ولكنها لم تسلم من الأخطاء ، فعلى سبيل المثال ، يجعل اريوستو Ariosto التتار مسلمين ، وذلك قبل اعتناقهم الاسلام بقرون(٦) . ولم تقارن الملاحم الثلاث مطلقا بين الشرق والغرب في الملبس او في المآكل أو في العمار أو حتى في الاستراتيجية والمعدات العسكرية . بل انها لا تكشف حتى عن أي اهتمام بتعدد الزوجات عند المسلمين كما أنها لم تتضمن أية اشارة الى الحجاب أو الى البردة ، بل أنها تنقل بشكل استقرائي العادات الغربية الى الشرق . وعلى هذا ، فان نساء المسلمين يتمتعن بالحرية التامة والمكانة الاجتماعية لمثيلاتهن الغربيات . ان الملاحم الثلاث تصور نساء المسلمين محاربات يقاتلن جنبا الى جنب مع رجالهن ، فمارفيسا Marfisa في Orlando وكلوريندا في Gerusalemme liberata، تقود أقطاب المسلمين . ويستدعي هذا المفهوم البعيد عن الاسلام تماما أمازونيات الالياذة Iliad وكاميلا الانياده Aeneid، كما يضيف من ناحية أخرى عناصر تشويقية الى القصص . وعلى وجه العموم ، فان كلتا الملحمتين الايطاليتين تقدمان المجتمع المسلم والمسيحي على أنهما متشابهان ، رغم أن كلا منهما قد وضع في قالب رومانسي . لذا ، فان القصيدة لا تكشف عن أي تحامل أو احساس بتفوق الحضارة الغربية على مدنية الشرق . وحقيقة الأمر أن تكنولوجيا وسياسات الغرب في القرن السادس عشر لم تكن على المستوى الذي يسمح للأوروبيين بالاحساس بالتفوق الحضاري . ولم تكن عاطفة العداء للاسلام قائمة على العنصرية ، لأنه ليس في هذه الملاحم أثر لأي احساس بتفوق العنصر الأوروبي على الاتراك والعرب ، وعلى ذلك ، فان اريوستو Ariosto لا يجد غضاضة في أن يقدم العربي روجيرو Ruggiero على أنه مؤسس بيت دي ايست d'Este، أولياء نعمته(٧) .

ان عدم وجود شكل للحضارة الاسلامية في الملاحم الايطالية على الأقل يعود الى الجهل الذريع بها ، كما أن

(٥) Of 14 : 11-32; Gl 18: 4-32; L3: 6-19, 7: 12-22

(٦) Of 14; 30.

(٧) ان النظرة الى الأفارقة السود تظهر آثارا مضرية . فكلوريندا Clorinda في ملحمة Gerusalemme liberata، ليست الا ابنة الملك الأثيوبي وملكته السوداء البشرة ، وتتحول كلوريندا Clorinda هذه الى امرأة بيضاء الا أن الرؤية حول خدع الزواج تظهر فتاة بيضاء جميلة . ان تركيبة تاسو الشعرية تعود الى كريستيانا (12:13-14) ان مسيحي أثيوبيا السود ينظر اليهم بصورة ودية (12:21-26) في حين أن الأفارقة المسلمين ينظر اليهم على أنهم سود وليسوا انظر (17:32) . ان الكتاب السود في ملحمة Orlando furioso هم النوبيون الذين يساعدون المسيحيين على مهاجمة بنزرتة Bizerta (38:35 64) . ويصادر دي جاما Da Gama يخلدون في حاوية مع أفارقة سود يهددونهم ، قتلا ، بالحرقة (L 5:28-36).

الحديث عن الدين الاسلامي يضفي مزيدا من الصور القاتمة عن الاسلام . فالمسيحية والاسلام ديانتان سماويان لها عقائدهما التوحيدية والأخلاقية المضمنة في كتابين مقدسين هما الانجيل والقرآن ، حمل أمانة تبليغهما رسولان كريمان . ان كلا الدينين يحث على اقامة الصلاة وإيتاء الزكاة والصوم . كما يكشف القرآن عن احترام عميق لعيسى عليه السلام وأمه مريم .

لكن الملاحم صمتت صمتا مطبقا ازاء هذه القضايا ، بل انها تساوي المسلمين بالوثنيين . ولعل المثير للتناقض أنها تتبع في مفهومها للاسلام نهج العصور الوسطى القائم على وجود تشابه ضئيل الغاية بين الديانتين في بعض القضايا . وعلى هذا فان اريوستو Ariosto يتكر شخصية رجل دين مسلم على نمط الكاهن الغربي(٨) . وقد ابتدعت الأناشيد البطولية ثلاثية اسلامية لمحمد (صلعم) وترفجانت Tervagant(٩) وابولون Apollin ، وتظهر آثار ذلك عندما يصف اريوستو Ariosto المسلمين على انهم عبدة لمحمد ، وترفجانت Tervagant واننا اذ نحجم عن الخوض في افتراءات العصور الوسطى ضد محمد (ص) ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، مازعموه من أنه وقع سكرانا ، وقد افترسته الخنازير . وعلى وجه العموم ، فقد شبه دور النبي بدور المسيح . وعلى هذا ، فان المسلمين - في رأيهم - يأخذون على أنفسهم العهود لمحمد ، يتضرعون لمساعدته في المعارك ، بل ويقدسونه . وعندما تحيق بهم هزيمة ، فانهم يدعونه ويقدمون النذور للمعابد ، والأضرحة ، والمذابح(١٠) . ومع هذا فان بعض معتقدات المسلمين قد سجلت بشكلها الصحيح مثل الختان ، وتحريم الخمر وتحريم الأصنام . ولكن حين تحاول أن تستخرج أحكاما من هذه القصائد ، فانك ستجد فيها أن الهدف الرئيسي للمساجد عند المسلمين هو أن تعرض فيها الدروع والأنصاب التذكارية التي غنمها المسلمون من الفرسان المسيحيين(١١) . ومن الجدير بالذكر أن الاشارة الوحيدة الى محتوى القرآن تؤكد بصورة خاطئة أنه يقر النهج التركي في حمل الشبان النصارى عنوة على أن يكونوا الكشاريين(١٢) . ورغم أن الملاحم تشير الى خلافات سياسية بين المسلمين ، وشجارات بين قادتهم ، الا أنها لا تشير أبدا الى التقسيمات الدينية داخل الاسلام . ولعل الاشارة الوحيدة الى البروتستانتية ، قصد بها مقابلة وحدة الاسلام بالتنوع الديني المسيحي (متحدون دوما)(١٣) . ويغلب على الظن أن المراد من ملاحظة ، كاموينس Camoens هذه أحداث تأثير بلاغي أكثر من كونها جهلا بالجهود الأوروبية المترسخة لتأليب فارس الشيعية ضد تركيا السنية . ويصور اريوستو المسلمين في سلوك بعيد الاحتمال . فميدور Medor في ملحمة Orlando furioso ، الذي قدم بشكل متعاطف ، يصلي للقمر

---

(٨) Cf 38:81-85, 40:13.

انظر : C. Meredith Jones, "The Conventional Saracen of the Songs of Geste," **Speculum**, 16, 1942, 210.

(٩) Jones, p. 210; Cf 12; 60, 38:18.

(١٠) انظر رشا الصباح **The Figure of the Arab in Medieval Italian Literature, Kuwait University, 1983** p.7

(١١) Cf 18:55, 38: 86, 40:13; Gl. 20:113, 7; 17—Jones, p. 213.

(١٢) Cf 42:5, 29:22; Gl. 2:50, 20:85; Cf 18:55.

(١٣) L.7:13.

مثلما يفعل الثالوث الوثني ديانا Diana[١٤]. وفي Gerusalemme liberata نجد اسمينو Ismeno الساحر ، وعلاء الدين Ala-dine ملك أورشليم ، يسرقان ايقونة لمريم العذراء ، ويضعانها في المسجد على اعتبار أنها تعويذة[١٥].

إن القصائد الثلاث تسم أبطالها المسلمين بخصائص عديدة محببة ، لأن طبيعة الملحمة تتطلب هذه الأشياء ، فشجاعة هيكتور Hector تدعم نصر أخيل Achilles، وأقطاب المسلمين شجعان بالمثل في الملحمتين الايطاليتين ، وأقوياء في ادارة الجيش ، ومعظم هؤلاء الأبطال ينقسمون الى فئتين : فئة ادرجت ضمن المرتدين عن الاسلام الى المسيحية ، من أمثال روجيرو Ruggiero، ومارفيسا Marfisa، وسوبرينو Sobrino، وكلورندا Clorinda، وهم نماذج لكل فضائل الفرسان. والفئة الأخرى قدر لها أن تسقط أمام الجيوش المسيحية. ومع ذلك فهم مستحقون للثناء لشهرتهم وبسالتهم ، التي أظهروها بهزيمتهم الفرسان المسيحيين من الطبقة الثانية ، تماما مثلما يهزم هكتور Hector باتروكليس Patraclus. وعلى الرغم من أن شجاعة Rodomonte رودومونت في ملحمة اريوستو Ariosto، وماندريكاردو Mandricardo وساكريبانتي Sacripante تشبه تماما شجاعة ارجانت Argante وسليمان Solimano، وتيزافيرنو Tisaferno في تاسو Tasso، فانه قد أخذت عليها القسوة والغرور[١٦]. وتستعرض الملاحم مشاهد عديدة لقسوة المسلمين لكن هذا يقابل بأمثلة من قسوة المسيحيين ، كما نجد ذلك في مشهد الاستيلاء على أورشليم[١٧]. وتظهر هذه الملاحم العديد من المسلمين حكاما أكفاء أو مستشارين حكماء . ان اريوستو Ariosto على وجه الخصوص يصف المسلمين بالرأفة والاخلاص لقائدهم والتضحية بالنفس من أجله[١٨].

ان المسلمين في موزمبيق يستقبلون رجال دي جاما da Gama بطريقة ودية الى أن يدركوا أنهم مسيحيون ، وللك المسلم لبالندي Malindi ورجاله يتجالسون بشكل رائع مع البرتغاليين رغم اختلاف الدين[١٩]. كما تصف هذه الملاحم بعض المسلمين بأنهم مخلصون ، بل وورعون في ايمانهم[٢٠]. وليس هناك أي اتهامات ضد المسلمين بالكسل أو الخسة أو الشبق[٢١].

ان الفرسان وبحارة هذه الملاحم يعيشون عن أوطانهم ، ولكنهم نادرا ما يبالون بالنساء اللاتي تركهم وراءهم . ان الحب بين الرجل والمرأة ، عبر ، عادة ،

(١٤) L 7; 9.
(١٥) Of 18:184.
(١٦) GL 2:6-7.
(١٧) Of 18:25; GL 19:28.
(١٨) Of 16:24-25; GL 1:87, 19:29-30; L3; 64.
(١٩) Of 14:24, 38:65; GL 11; 29; Of 18:170, 19:11; 25, 81.
أيضا : GL 9:86, 17:32.
(٢٠) L 1:54-63, 2:71-113, 6:1-5.
(٢١) Of 41:43; L 7:33-36.

عبر خطوط دينية ، وهذا ـ كما يظهر ـ تقليد يرجع في بعضه الى الأناشيد البطولية . وفي معظم الحالات ، فان الحب يقود الى الارتداد الديني ، والنساء المسلمات ، في الأعم الأغلب ، هن اللاتي يقعن في حب فرسان مسيحيين ، حيث نجد فيورديليجي Fiordiligi تحب براندیمارتي Brandimarte، وايزابيلا Isabela تحب زيربينو Zerbino، وايرمينا Erminia تحب تانكريد Tancred وارميندا Arminda تحب رينالدو Rinaldo، غير أن هذا يقابل بمواقف مماثلة عند الطرف الآخر ، فبرادامانت Bradamante، الأمازونية المسيحية ، تتزوج مسلماً مرتداً هو روجيرو Ruggiero، والولع بارميدا Armida يقود رامبالدوا Rambaldo الى الارتداد عن المسيحية[٣٢].

ان تاسو Tasso وكامونس Camoens يركزان على ابراز نقائص المسلمين أكثر من اريوستو Ariosto، وعلى هذا ، فان الملحمة البرتغالية تصور المسلمين ، مراراً وتكراراً ، على أنهم جبناء في المعارك[٣٣] . ولعل ما يفوق ذلك ، أن تاسو Tasso، وكامونس Camoens، على نحو خاص ، يصفانهم بالخديعة والمكر ، وهي نقائص تتنافى تماماً مع مبادىء الفروسية[٣٤] ويمثل السحر في كلتا الملحمتين الايطاليتين مساحة مشتركة فاريوستو Ariosto لا يرى أن هناك اختلافاً في طبيعة السحر ووظيفته عند كل من المسلم والمسيحي ، وهذا بدوره يضفي على قصيدته مزيداً من الخيال والغرابة أما فيما يتعلق بتاسو Tasso فان الموقف عنده مختلف تماماً ، اذ يبدو السحر سلاحاً مفضلاً لدى المسلمين . وهم يستخدمونه في الشر أكثر مما يتباهون ببراعتهم فيه ، ان كبار السحرة المسلمين من أمثال اسمينو Ismeno وايدرويت Idraote، يستعينان بالشياطين[٣٥] وتشاركهما في هذا الساحرة ارميدا Armida أبنة أخ ايدرويت Idraote. ويقابل هذا ، من الجهة الأخرى ، العراف المسيحي الناسك الذي يعمل على إبطال سحر ارميدا Armida، ويرفض بجلاء المساعدة الشيطانية ، ويعزي سحره الى الدراسة الدقيقة للنجوم والقوى الخفية لعناصر الطبيعة . اذن ، فليس من المستغرب ان يجعل تاسو Tasso الشيطان في خدمة القضية الاسلامية[٣٦] .

ان الارتداد عن المسيحية الى الاسلام ، في الجهة المقابلة ، قد ازداد زيادة ملحوظة خلال القرن السادس عشر . وقد أخذ اريوستو Ariosto يذكر ، من غير أن يشعر بالمرارة ١٥,٠٠٠ حالة مرتد مسيحي يعيشون في القاهرة[٣٧] . ويذكر تاسو Tasso ثلاثة مرتدين هم ، اسمينو Ismeno، ورامبالدو Rambaldo وايمرينو

(٣٢) لكن تاسو Tasso يلمح الى قرابة بين سليمان Solimano وليسبو Lesbino 9; 81-87.

(٣٣) Jones, p. 220; OC 46:73; GI 5; 75.

(٣٤) L 1:89-91, 2:25-28, 3:67, 3:50 لكن في موضع آخر ، يمدح كامونس Camoens شجاعتهم

(٣٥) GL 19:25, 19:89, 19:129; L.1; 69-70, 1; 96-101, 2: 61-66.

(٣٦) GL 2:1-4, 13:5-12, 4:20, Jones, p.218.

(٣٧) GL 14:42; 4:1, 7:99-101.

Emireno(٢٨) . فـأمـا الأول منهم فـمكـروه عـلى الاطلاق ، وأما الآخران فهما على الأقل يحاربان في بسالة دفاعا عن معتقدهما الجديد . ومن الأمور الجوهرية في هـذه الـملاحم الـثلاث الاشـارة الى الـمسلمين الـذين يتحولون الى المسيحية من أمثال روجيرو Ruggiero ، ومارفيسا Marfisa ، وسانسونيتو Sansonetto ، وبـرانـديمـارت Brandimarte ، وسـوبـريـنـو Sobrino في مـلحمـة اريـوسـتـو Ariosto(٢٩) ، وكلوريندا Clorinda ، وارميدا Armida في مـلحمـة تـاسـو Tasso(٣٠) . وفي مـلحمـة Os Lusiads ، تجـد المسلم مونكيد Moncaide ، الـذي يلتحق فرحا ببعثة دي جاما da Gama في كالكت Calicut ، ويعمل على انقاذها بتحذيرها من مؤامرة يديرها المسلمون ضدها ، يرتد بعد ذلك الى المسيحية(٣١) . كل هؤلاء المرتدين ، باستثناء ارميدا Armide شخصيـات عميقة وحيية قبل الارتداد وبعده . أما الفرحة التي يعبر عنها الشعراء في توكيد الارتداد فانها تـوحي أيضا بأساس ديني لموقفهم تجاه المسلمين .

ان هذه الملاحم ، عكس الأناشيد البطولية ، لا تـدخل في قـذف سمج ، ولا تضفي عـلى المسلمين مسميات سخيفة ، ولا تصورهم أسرى شهـواتهم ولا تركز على قسوتهم(٣٢) . ويظهر اريوستو Ariosto أقل هـوى ، رغـم أن موضـوعه وأسلوبـه هما الأقـرب الى الأناشيد البطولية ، فمعظم تخامله يبدو مجرد أثر لهذا التقليد . انه لا يأخذ نفسه بجدية كبيرة ، وهمه الامتاع أكثر من التوجيه أو التثقيف . ان الحادثة الافتتاحية التالية تمثل طابع ملحمة Orlando furioso : يلتقي كـل من المسيحي ريـنالـدو Rinaldo والمسلم فيراو Ferrau صدفة بانجيليكا Angelica أميرة كـاثاي Cathay الحسـناء . وبينما هما يقاتلان من أجلها، تهرب . وعندما يـدركان ذلـك ، يقترح فيـراو Ferrau المسلم على خصمه أن يركب معه على حصانه ليبحثا عنها . ويعلق اريوستو Ariosto عـلى هذه الحادثة فيقول :

أواه ، يالعظمة الفرسان القدامى !
كانوا متنافسين ، كانوا مختلفي العقائد ،
كانوا لا يزالون مشفقين على أجسامهم من آلام
الضرب المبرح ، ورغم ذلك
فانهم كانوا يلهون معا عبر الغابات المظلمة
والممرات المتعرجـة ، دون أن ينتابهم أدنى
ارتياب(٣٣) .

كان تاسو Tasso وكاموينس Camoens أكثر احساساً بالمرارة تجاه المسلمين ، فقد لاحظنا كيف أن كاموينس Camoens كان يركز على جبن المسلمين ، كما كان يركز تاسو Tasso على غدرهم . وكـان كلا الرجلين يتكـرم عـلى الكراهيـة العنيفـة التي يكنها

(٢٨) Of 15:64.

(٢٩) GL 2:2, 5:75, 7:33-35, 17:32.

(٣٠) Of 22-36, 41:59, 38:7, 15:95, 41:39, 46:60.

(٣١) Gl 12:65, 20:136.

(٣٢) L 9:15.

(٣٣) Jones, p. 205.

المسلمون تجاه المسيحيين . كما كان كلا الشاعرين يشعر بأنه مطالب بأن يرد الضربة بضربة مثلما كان يفعل ذلك كبارهم ، فمبدأ « أحب عدوك » لم يكن له مكان داخل هذا الاطار . ان المسلم مقيت ، لأنه مكروه دائما من المسيحيين ، وهو يبادلهم هذه الكراهية . ان الشاعرين يكرهان الاسلام لأنه في رأيهما زائف ولأن المسيحية على حق[٣٤] . والجهل يمنعهما من الدخول في جدال مؤثر ضد معتقدات الاسلام وشعائره . حقا ، ان اتجاههما لتشبيه الاسلام بالمسيحية قد جعل النقد خطيرا ، لأن ذلك قد يقلل من شأن المسيحية . لكن يبدو أن المعاناة الذاتية كانت قد شحذت كراهيتهما ، ففي عام ١٥٥٩ ، أغار القراصنة الأتراك على بلدة تاسو Tasso - سورينتو Sorrento - فقتلوا وأسروا معظم السكان . وكان تاسو Tasso صغير السن مع أبيه في البندقية خلال هجمتهم ، ولكن أخته كورنيليا Cornelia التي فقدت قد نزت الى التلال ، واعتبرت في عداد المفقودين[٣٥] . وقد فقد كاموينس Camoens احدى عينيه ، حين كان جنديا صغيرا يشارك في معركة ضد المغاربة في مراكش . لقد قضى أجل سنوات حياته مابين عام ١٥٥٣ الى ١٥٧٠ ، في آسيا حيث كان يقاتل على ساحل البحر الأحمر وساحل ملابار Malabar . لقد بنى البرتغاليون امبراطوريتهم الشرقية رغم المعارضة الاسلامية من أيام دي جاما da Gama الى جيل كاموينس Camoens نفسه .

لقد كان العداء بين المسيحيين والمسلمين يتصاعد حدة ، خلال السنوات التي كان تاسو Tasso وكاموينس Camoens يمارسان الكتابة . أما السنوات ما بين ١٥٥٩ الى ١٥٦٥ ، فقد وسمت بالتفوق التركي في البحر الأبيض المتوسط ، غير أن هذا التفوق قد تصدع نتيجة الاخفاق التركي في الاستيلاء على مالطة عام ١٥٦٥ . وفي العام التالي ، خرق الأتراك هدنتهم الطويلة مع الابسبورغيين في المجر . وفي عام ١٥٦٩ حاول الأتراك الاستيلاء على كازان واسترا خان من الروس في الوقت الذي فيه بدأت ثورة مسلمي غرناطة على فيليب الثاني Philip II الذي سحقهم دون رحمة . وفي تلك الفترة ، استولى ملوك الجزائر الحاربين على تونس الدائرة في الفلك الأسباني . وفي العام التالي هاجم الأتراك البندقية من اتجاهين من البلقان ، ويغزو ناجح من قبرص . وقد ردت البندقية وفيليب الثاني Philip II وبيس الخامس Pius V على ذلك بتشكيل الحملة المقدسة . وفي عام ١٥٧١ دمر أسطول الحملة بقيادة دون جوان Don Juan النمساوي ، الأسطول التركي عند ساحل ليبانتو Lepanto في أكبر معركة سفن شراعية في تاريخ البحرية . وقد حاول السلطان أن يقلل من وقع الخسارة فاعتبرها كما لو كانت « لحية قد سفعت » ، وأعاد بناء أسطوله ، واستمرت الحرب حتى عام ١٥٧٧ غير أن البندقية لم تصمد ازاء الانهاك المادي المستمر ، فسقطت . وكان السلطان قلقا يتوجس من الصفويين Sophy فلم يلبث أن صرف اهتمامه المتصاعد الى الجبهة الفارسية في الوقت الذي كان فيه على فيليب الثاني Philip II أن يسهر على الجرح الهولندي النازف[٣٦] . لقد عكست دون شك كل من الـ Lusiads ، التي

---

(٣٤) الترجمة العربية (بالمقدم) Of 1:22.

(٣٥) GL 9:19, 16:47; L1:69-70, 1.93, 2:9, 7:10, 3:20, 3:62, 3:112; Ol 8:69.

(٣٦) انظر : C.p. Brand, Torquato Tasso, (Cambridge: Cambridge University Press, 1965). ص م

نشرت عام ١٥٧٢ ، و Gerusalemme liberata التي اكتمل إنجازها عام ١٥٧٥ ، قلق وفورة معركة ليبانتو Lepanto.

ان الملاحم الثلاث كلها تطالب بحملات صليبية جديدة ضد المسلمين . وان نظرة اريوستو Ariosto المتسمة بالصفاء والقدسية ، اضافة الى الانشغال الابطالي بحروب ايطاليا في وقت ممارسته الكتابة ، يجعل دعوته لحملة صليبية أمرا مثيرا للغرابة . ولعل الأمر يكون مناسبا لو اسقطنا دعوته هذه واعتبرناها عاطفة دينية تقليدية ، غير أن اريوستو Ariosto يبدو جادا بشكل مفزع مع أنه لم يتحدث من قبل - في موضع آخر - الى أبناء جيله ، حديثا مباشرا مفعما بالحماس . ويبدو أن دمار ايطاليا والمذابح المتبادلة فيما بين المسيحيين هي التي دفعته الى المطالبة بتوجيه جيوشهم لمناجزة الأتراك(٣٧) . اما دعوة تاسو Tasso الى حروب صليبية جديدة فانها تتخذ مسارا دينيا واضحا ، وتعتمد بصورة أقل على الخطاب المباشر من اعتمادها على معالجة الموضوع برمته(٣٨) . أما فيما يتصل بكاموينس Camoens فان المسلم عنده يظل عدوا لدودا على الدوام للبرتغال . لذا نجده في افتتاحية ملحمته التي أهداها الى الملك سبستيان Sebastian، يحثه فيها على ان يوقع رعبا جديدا في قلوب المسلمين ، وأن يكسب أرضا جديدة للدين الصحيح ، ثم يضيف قائلا : ان العالم كله سيرتعد ، وسيحملق المغاربة رعبا في مآثر الجيوش البرتغالية في أفريقيا وفيما وراء البحار . انه يمجد ، مرارا وتكرارا ، الملوك البرتغاليين في العصور الوسطى الذين هزموا المسلمين وطردوهم .

لقد استحضر كاموينس Camoens، عندما كانت بعثة دي جاما da Gama على وشك أن تغادر لشبونة Lisbon، شخصية بطريركية تتكلم نيابة عن الشاعر في نقد بناء امبراطورية في الهند ، وتحث على حرب ضد المسلمين في أفريقيا ، وتتوجه الأبيات الأخيرة في ملحمة Lusiads الى الملك سبستيان Sebastian في أن يسوي التحصينات في المغرب بالأرض . وأنه ان انجز هذا الأمر ، فان ربابات شعر كاموينس Camoens سوف تحلق بمآثره حتى تدرك البشرية بأسرها أنه الاسكندر الثاني ، بل على العكس من ذلك تماما ، فان سبستيان Sebastian لن يكون في حاجة ليغبط اخيل Achilles على انتقائه هوميروس Homer ممثلا لفعاله(٣٩) .

ان النتيجة معروفة لنا فسبستيان Sebastian يكافيء كاموينس بمعاش بسيط ، لكنه ليس بحاجة الى شاعر يحثه على حرب صليبية(٤٠)، فنكاوء المحدود وخياله الدونكيشوتي يقودانه الى القيام بحملة على المغرب ، متجاهلا تحذيرات مستشاريه ، وتحذيرات فيليب الثاني Philip II. وهنا يقوم الملك شريف عبدالملك بالرد على الحملة الصليبية باعلان الجهاد .

---

(٣٧) انظر : Fernand Braudel, **The Mediterranean and The Mediterranean World in the Age of Philip II,** ترجمة Sian Reynolds, (New York: Harper and Row, 1973), II, pp. 967-1185

(٣٨) OF 17.73-79.

(٣٩) GL 17.93-94.

(٤٠) L 1.7-8, 1.15, 3.23-118, 4.94-104, 10.156.

ويتعرض البرتغاليون ، الذين تقودهم قيادة ساذجة ، وهم يعانون من الجوع والعطش والانهاك تحت شمس الصحراء المحرقة الى هزيمة ساحقة في القصر الكبير في ٤ أغسطس ١٥٧٨ . ويهلك سبستيان Sebastian مع نصف جيشه في ميدان القتال ، في حين يؤخذ الأحياء عبيدا وأسرى مقابل فدية . ويموت كاموينس Camoens بعد سنتين . في حين يطالب فيليب الثاني Philip II بوراثته للبرتغال(٤١) .

لقد أوحت الحملة الصليبية الأخيرة بأن الشعر العظيم ليس له أحابيل السياسة الحكيمة(٤٢) .

* * *

(٤١) H.H. Hart, Luis de Camoens and the Epic of the Lusiadas, (Norman: University of Oklahoma Press, 1962) p. 195.

(٤٢) Braudel, II, 1178-1184; E.W. Bovill, The Battle of Alcazar, (London: Batchworth Press, 1952).

الجبرتي والغرب في الفكر العربي الحديث

مصطفى عبد الغني

تمهيد

إن تركيز الضوء على ظاهرة ما في لحظة متوقفة حيث لا طائل وراءه ، فمن الخطأ ان نتعامل مع هذه الظاهرة أو تلك بشكل (آلي) في لحظة متفردة لتنفصل ما قبلها عما بعدها ، أو تقتصر على رؤية الانسان في التاريخ بوصفه (هيكلا تصوريا) للانسان .

وهذا الخطأ الذي يقع فيه كثير من الدراسات المعاصرة لا يمكننا من تفهم دلالات الحاضر في ضوء الماضي ، ووضع قانون مصغر للاشياء نستطيع به تفسير ما سيجري اللحظة المقبلة ، ومن هنا ، فنحن في خلاف دائم مع فلاسفة التاريخ الامريكيين ، خاصة ، ممن جهدوا لتصبح النزعة التجريبية الوضعية لها سيادة مطلقة ، كما اننا في خلاف دائم مع أولئك المؤرخين التقليديين أو (كتبة) التاريخ المحلي ممن يحاولون فهم هذه الظاهرة أو تلك بمعزل عن السياق التاريخي ، وهو ما يخالف كثيرا من المراحل للفهم النقدي للتاريخ وطبيعة رسالته .

وهذا الفهم الرتيب الخاص بالمنهج لا يقتصر على تصور الوعي الشخصي فقط ، وإنما يجاوزه في تصور الوعي في فهم العملية التاريخية ، فالظاهرة في اطارها الزمني ليست منبتة الصلة بغيرها في البنى السابقة عليها . ومن هنا ، لا يمكن أن نرى في محاولات « البنائية » في هذا الصدد فائدة كبيرة لتقصي الدلالة ، فمن الصعب بمكان أن ننظر إلى الحادثة التاريخية في إطار محدد يختلف عن العالم ولا يتماشى مع بقية أفعاله الاخرى ، وان كنا نتفق معها ، بالضرورة ، في محاولة فهم الظاهرة للقبض على هذا النظام المصغر ودلالاته بغيره ، لنستطيع ، من ثم ، فهم النظام العام واحكامه .

والأكثر من هذا دلالة اننا وحتى في البحث عن قانون داخلي أو - حتى - شفرة تكشف عن حركة الابنية

الداخلية للحادثة ، فإننا لا نستطيع تجاهل علاقة هذه الشذرة بغيرها ، على افتراض انها يمكن أن تمثل في لوحة الفسيفساء (زمنيا) جزئية تكرر نفسها في متتالية دائمة مستمرة .

وهنا ، نجاوز حركة (العدسة) المتوقفة إلى حركة (العدسة) الزاخرة بالمعاني والدلالات .

وعلى هذا النحو ، نصل إلى الفارق بين رؤ ية (البنائية) في اطارها اللازمني وبين الرؤ ية (التاريخية) في دأبها على التقاط الأحداث واستيعابها في إطار زمني يعي ما قبله ويحمل لما بعده .

وليس معنى ذلك أننا نقتصر على (البنائية) في تصورها الرياضي أو نقترب من (الماركسية) في تطورها الزمني . ففي رأينا ان البنائيين استفادوا كثيرا من المفاهيم الماركسية الأولى وشراحها (من المعروف أن البنائيين الأول رضعوا الماركسية مع ما رضعوه من أمهاتهم ، فمن يقول « ريمون آرون » . فهي جزء لا ينفصل عن فكرهم ، ولذلك فان التوسير وسارتر ولوفيفر وليفي شتراوس كلهم ادعى لنفسه حق ممارسة الديالكتيك الماركسي ـ وهو ما اشارت اليه أديث كيرزويل في كتابها : عصر البنيوية الذي ترجمه أخيرا للعربية د. جابر عصفور .

ومن هنا ، ستظل محاولاتنا مقصورة على الافادة من هذه الاجتهادات مجتمعة بأن نتعامل مع الظاهرة ونقبض على دلالاتها بمنظور خاص ، لا يلتزم بالضرورة بالمناهج ، بقدر ما يدخل معها في علاقة نقدية بالمعنى الفلسفي .

ومما سبق ، سوف نحاول أن نعيد الهرم إلى وضعه الطبيعي مقلوبا من الرأس الى القاعدة ، وبدلا من أن نحدد (نموذجا) معينا ، نهتم عنه بالوصف فحسب ، سنضيف إلى هذا محاولة سابقة تمهد في وضع هذا (النموذج) في إطار التتابع الزمني وتطوره . . غير أن الترتيب الذي يمكن أن يكشف لنا عن الأبنية الداخلية وعلاقاتها في السياق العام سوف يظل هنا ثابتا .

فلنخرج من اطار النهج إلى اطار الرؤ ية والتفسير .

إن العلاقة بين الشرق والغرب ، أو بين الجبرتي (كممثل لفكر الشرق) وبين صحف بونابرت في مصر حينئذ (كممثل لفكر الغرب) ، تظل هي العلاقة التي ستصل في اطارها إلى مفاهيم مجردة ، وسوف تسبق هذه المرحلة مرحلة أخرى تمهد لها ، وتكشف في التتابع الزمني عن المؤشرات العامة التي أدت إلى تحديد (خصائص) الظاهرة والكشف عنها اذا أمكن ، والافادة من هذا (القانون) الصغير الذي يمكن من خلاله كشف طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب فيما بعد ، وحتى الآن ، في إطار هذا الفهم .

وبشكل آخر ، سيتحدد اطار هذا البحث في خطين :

الأول : دراسة خصائص عصر الجبرتي ، وملامح الثقافتين : العربية والفرنسية ، لنخرج ، من ثم ، من التعميم إلى التفصيل .

ثانيا : دراسة موقف الجبرتي الخاص من الفئات الدخيلة على مصر ، وهو ما سيصل بنا من جديد الى رصد بعض الدوافع التي كانت وراء تدوين الاثر الفكري سواء في الجانب الشرقي أو الغربي .

وسوف نقبض على عديد من خيوط شبكة التحولات من خلال هذين الأثرين :

- عجائب الآثار في التراجم والأخبار : عبدالرحمن الجبرتي ، الجزء الثالث ، (وقد طبع بالقاهرة بدون تاريخ) .
- **Courier de L'Egypte** : وهي الصحيفة التي انشأها نابليون بونابرت حين جاء الى القاهرة (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) ، وقد طبعت بالازبكية بالقاهرة .

وسوف تتحدد الفترة الزمنية هنا بين عامي ١٧٩٨ ـ ١٨٠١ على اعتبار انها الفترة التي تحدد من خلالها دائرة اللقاء الأول بين الشرق والغرب ، على أن تمثل هذه الفترة مركز الدائرة للدائرة الأرحب للعلاقات بين الشرق والغرب قبل هذا وبعده ، وخاصة الفترة التي تمتد بين عامي ١٧٦٠ ـ ١٨٤٠ لاعتبارات سيزيدها البحث ايضاحا كما سنرى .

وسوف نرى أن هذه الفترة ستقسم إلى ثلاثة حروف ، تتوسط الفترة الأولى ١٧٩٨ ـ ١٨٠١ وهي الفترة (ب) التي تتوسط فترتين أخريين أطلق عليهما (أ) و (جـ) .

ولا يمكن أن نتعرف على خصائص عصر الجبرتي دون تفهم العصر الذي سبقه على اساس ان مجموعة الخصائص والتغيرات التي حدثت في هذا العصر ـ السابق ـ هي التي أدت إلى بنية زمنية تالية .

وليس من شك أن دراسة هذه البنية الجديدة تصل بنا ، بالتبعية ، مع التغيرات إلى تتابع يصل إلى البنية الثالثة ، وهي العصر الذي يعقب فترة وجود بونابرت في مصر .

وعلى هذا النحو ، فإن تمثل البنى الزمنية الثلاث يمكن أن يسهل لنا دلالة التتابع واهميته من منظور محايد .

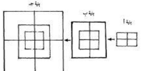
إننا يمكن أن نتمثل بني العصور الثلاثة برموز ثلاثة هي : أ ، ب ، جـ ، فترى العصر السابق على عصر الجبرتي على أنه (أ) ، ثم عصر معاصرة الجبرتي لبونابرت على أنه (ب) والعصر التالي على أنه (جـ) .

وهذا التصور يكشف لنا طبيعة (البنى) ذاتها في تغيراتها الزمنية ، السابقة أو اللاحقة ، بما يوفر لنا امكانية التعرف على الخصائص أو العلائق المتغايرة من هذه البنية أو تلك ، بما يقرب بنا من تكشف طبيعة الخيوط المخبأة في نسيج المستقبل .

وسوف نتمثل هذه البنى على النحو الاتي :

إن الرمز الذي سبق مجيء بونابرت إلى مصر يختلط فيه كثير من التصورات التي تحول بعضها ، بغض النظر عن صدقها ، مع الوقت ، إلى أفكار ثابتة يتفق عليها عدد كبير من كُتاب التاريخ المصري من المصريين والأجانب في آن واحد .

فبينما ذهب البعض ـ وهم الأغلبية ـ إلى أن هذه الحقبة هي حقبة تجمد وتدهور ، فإن البعض الآخر ذهب إلى أنها ، على العكس ، حقبة اطّراد وتطور ، وكان يمكن أن تستمر لولا ما طرأ على الواقع المصري من تغير منذ جاء الفرنسيون إلى مصر في نهاية القرن الثامن عشر .



وهذا الفهم الخاطىء اختلط فيه الثقافة الاجتماعية بالتحولات الاقتصادية ، فأسهم فيه كثير من الغربيين أنفسهم كي يتم تحديد هذه العلاقة وطبيعتها قبل فترة التدخل الأوروبي ثم بعده بقصد رصد عمليات استيعاب المستحدث من عناصر الثقافة الأوروبية .

فلنرجىء الدافع السسيولوجي للثقافة الغربية ، ولنتوقف ، أكثر ، حول طبيعة الواقع السياسي والاقتصادي حينئذ .

فلنحاول ، الاجابة عن هذا السؤال :

ماهي طبيعة الفترة التي سبقت مجيء بونابرت إلى مصر ؟

الاجابة لابد وأن تمضي في اتجاهين .

في اتجاه يرى البعض أن الفترة التي سبقت نابليون كان يشوبها التخلف مثل جاكوب لانداو Jacob Landau الذي راح يولع بحشد المعلومات دون تمثلها خاصة في دراساته عن المسرح ، والرحالة ادوارد لين الذي راح يسقط قصص (ألف ليلة وليلة) على حياة المصريين بعد رحيل بونابرت بسنوات ، فضلا عن أن عددا كبيرا آخر لم يستطع تفسير بعض الظواهر الفنية في الشرق وتمتع بعضهم بالحس الخيالي دون الحس الوصفي من أمثال باول كالة Paul Kahle وياكوب Jacob وفولني Volnne ومولياك Moliac وتتوالى الأسماء الكثيرة بعد ذلك حتى نصل الى المؤرخ كروتشلي A.E.Crouchley الذي صور مصر على أنها كانت مجرد حطام : « فقد ضرب ريها ، وتدهورت تجارتها ، وضعفت صناعتها ، بل وبدأ عدد سكانها في التناقص ، وقد كان للمجتمع بحق في حالة من الجمود وعدم الحركة » ، وقد كان هذا بالطبع يعود الى الفترة المملوكية التي لم تعرف الاستقرار السياسي والاجتماعي واقامة القانون والنظام .

هذا هو الاتجاه الذي يرى أن الحقبة التي شهدت الحملة الفرنسية هي حقبة تدهور وانحسار ، أما الاتجاه الآخر ، فهو يذهب إلى أن هذه الحقبة كانت فترة تطور وازدهار على العكس مما يذهب إليه الآخرون . وعلى رأس الاتجاه الأول كان د. لويس عوض في كتابه : تاريخ الفكر المصري الحديث ، متخذا من أعمال ابن خلدون وابن اياس ثم الجبرتي مرجعا له عن هذه الفترة فضلا عن بعض المراجع الغربية . ثم لعل باحثي هذه الفترة على الاطلاق ، وهو ، بيترجران الذي يقف على رأس هؤلاء ، الذي قال : « إن ثمة تطورا داخليا كان ناميا في مصر فيما بين عامي ١٧٦٠ ـ ١٨٤٠ نحو الرأسمالية التجارية ، غير انه قد اصابه بعض الاختلال من جراء الآثار المضادة التي ولدتها أنشطة التجار الأرمن واليونانيين المقيمين آنذاك في وادي النيل حتى كادت هجمة الحملة الفرنسية على مصر تقضي على ذلك التطور » .

والواقع ان دراسة الحقبة التي سبقت مجيء الفرنسيين الى مصر في نهاية القرن الثامن عشر لا تضعنا في حيرة كبيرة .. ففي حين كانت الروح المعنوية لا سيما على مستوى العلماء والمراكز الثقافية مرتفعة ، والعناصر الاقتصادية فيما تمثل في التجار في طريقها الى الارتقاء ، فان البلاد كانت تعاني من سوء النظام الاستبدادي الذي شجع على سيادة الفكر المحافظ ، وقد ظهر هذا جليا في جمود لم يلق معارضة شديدة ، فرغم وجود تراكيب آلية للبدع لم يكن ليخطأها مؤرخ هذه الفترة ، « غير أنها وفرت ادوات لتحكم السلطة الاستبدادية والعادات والتقاليد . وأحد هذه المبادىء هو الاجتهاد ، وهو بمثابة طريقة لاكتشاف منهج حكم القرآن أو السنة على موقف معين » (أحمد عبدالرحيم مصطفى ، حركة التجديد الاسلامي ، معهد البحوث والدراسات العربية ص ١٣) .. فإذا بنا أمام التقليديين الذين يتجهون الى الحد من حق استعمال الاجتهاد لانه قد يؤدي الى

شروخ تحريرية قد تفضي الى تغيير التعاليم والعادات ، ومن ثم ، فإنه بينما بدأ اطّراد الازدهار الفكري والاقتصادي من ناحية ، بدأ غلبة العادات والتقاليد عند عامة الشعب من ناحية أخرى ، وهو ما يشير في السياق الآخر إلى ان الحقبة السابقة على الحملة الفرنسية لم تكن كلها جمودا ، اذ كان من الطبيعي أن يكمن نبض الحضارة الشرقية تحت رماد العزلة والعجز .

ولنتوقف هنا قليلا ، لنحاول تركيز عين العدسة أكثر على هذا العصر من خلال فئتين اثنتين :

أ ـ العلماء/ المثقفون

ب ـ التجار/ الأعيان

على أن نضع في الاعتبار أن تطور الفئتين يسهم في تأكيد الروح القومية .

وتفصيل هذا اننا لا يمكن أن نقرأ أو نعود الى يوميات الجبرتي أو عديد من مخطوطات القرن الثامن عشر في دار الوثائق المصرية ، أو حتى الوثائق التي تقبع في اضابير الازهر دون ان نصل الى حقيقة ناصعة ، هي « أن علماء الدين كانوا يتمتعون بنفوذ كبير وعلم غزير ومكانة رفيعة .

لقد كان الازهر ، بشكل ما ، هو الجامعة التي تضم أكبر عدد من العلماء والمثقفين حينئذ ، والجزءان الأول والثاني من (عجائب الآثار) يزخران بدور علماء الدين الواعين ومواقفهم الايجابية من الحكام المماليك لصالح ابناء الشعب ، فبعد ان كان (القضاء) يعتمد على المماليك قبل كل شيء ، فإن خلافات المماليك وانقسامهم على انفسهم ضخم أكثر من دور العلماء ، اذ وجد كل طرف منهم أنه في حاجة ماسة إلى زعيم يستعين به على الآخر ، وكوسيط بينه وبين الشعب .

لقد بدا أن النوازع الدينية عند العلماء كانت عاصما للناس من ظلم المماليك ، وفي بعض الأحيان رد الظلم كلما زادت المظالم ، ومع انه يمكن أن نقف كثيرا عند طبيعة التحالف الذي كان يقوم بين العلماء والمماليك حينئذ ، فإنه يمكن أيضا الجزم بانهم ـ العلماء ـ كثيرا ما قاموا بدور الوسطاء بين المماليك وبين الشعب (انظر احداث سنة ١٢٠٠ من الهجرة : **عجائب الآثار** ، على سبيل المثال) . أو بين المماليك وبين انفسهم أو بين المماليك وبين الوالي العثماني مما يشير الى ضخامة دور هؤلاء العلماء مما ينتج عنه ادوار ايجابية لرد الظلم عن الناس وخاصة حين تتحدد مواقفهم في حدود تطبيق المعاملات الاسلامية وبشكل نظري .

وهذا لم يمنع وقوع بعض رجال الدين أسرى للخرافة والدجل ومغالاة بعض رجال الطرق الصوفية ، غير أن دور رجال الدين عامة ظل دائما موازيا لقدرتهم التي تمتعوا بها ، ونستطيع أن نرصد في مخطوطة بعنوان (أخبار أهل القرن الثالث عشر) موجودة بدار الكتب المصرية تحت رقم ورمز (طلعت أ ٢١٤٨ ، ص ٢٣٤) ـ كيف أن محمد بك (ابو الذهب) ـ في فترة مبكرة ـ لقي معارضة شديدة من الشيخ الدمنهوري شيخ الجامع الازهر حين رفض ان يكتب له تصديقا للذهاب الى عكا (للحرب) ، وحين كتب هذا الحاكم إلى العلماء مستأذنا منهم . فإن بعضهم (اجاب وبعضهم امتنع) ، بما يشير إلى المكانة التي كان يتمتع بها العلماء .

وتؤكد المخطوطة نفسها بعد هذا كيف ان دور العلماء انتقل الى الخصومة واصلاح ذات البين بين المماليك أنفسهم .

ويسهب كتاب بيتر جران في تفصيل دور رجال الازهر من العلماء حينئذ . . فبعد ان يستعرض النشاط التجاري يعزو هذا الازدهار الى زيادة دور الأزهر وزيادة ارتباط علمائه بهذه القوة الاقتصادية والاجتماعية (القومية) السابقة .

ويلاحظ هنا أن جران لا يكاد يصل إلى دور العلماء

الايجابي حتى يربط بينه وبين فئة التجار المصريين ودورهم ، فقد كانت هذه الفئة آخذة في التنامي والازدهار في القرن الثامن عشر خاصة ، أي قبل مجيء نابوليون .

ولا شك أن اجتهاد جران يصبح حقيقة مؤكدة حين نتوقف عند ثلث القرن السابق لمجيء الحملة الفرنسية حيث شهد نموا متسارعا لطبقة رأسمالية تجارية (مزدهرة) قومية ووطنية ، ذات موقف وطني مُعاد لسيطرة الاجانب الجراكسة والترك والافرنج .

ويؤكد هذا ما يلاحظ من هذه العلاقة الوطيدة بين الاقتصاد ورجال الدين متمثلة في تجديد علم الحديث الذي اقترن حينئذ بالنشاط الواسع للقطاع التجاري في القرن الثامن عشر وضحبه الى حد بعيد .

وبديهي هنا هذا الربط بين التحول الاقتصادي والجذور الاسلامية التي كانت تعتمد على (التحول الاقتصادي / الزراعي / الحرفي) في مصر في القرنين السابقين لمجيء الحملة الفرنسية ، وعلى أساس ان (الفكر العلماني الاسلامي) ، على حد قول جران ، والذي اتجه شيوخ الازهر ، لم يشرع في التبلور ، اللهم إلا ، منذ منتصف هذا القرن ـ الثامن عشر ـ وهو الوقت الذي بدأ فيه العمل لاجهاض التحولات الكبرى في المنطقة .

ويصبح من تحصيل حاصل أن نقول إن الفترة التي سبقت مجيء حملة الغرب ، انما شهدت ارهاصات التطور في شتى الميادين مما تمثل في تحالف المماليك / الحكام مع التجار المصريين / ابناء العرب ـ كما كان يطلق عليهم ـ وشهدت كذلك تحولات اجتماعية مصرية خالصة حيث ازدهرت أحوال التجار المصريين الذين (نافسوا المماليك انفسهم) وتوازى مع هذا كله ، صعود جماعة (العلماء) في تحالف وطني قومي .

لقد بدا واضحا الآن ، ان هذا التطور المُطّرد في الاتجاه الايجابي كان يمكن ـ كما استنتج جران ـ أن يؤدي إلى تطور طبيعي آخر لو سارت الامور على النحو الطبيعي مما كان يحول بيننا وبين الصدام غير المؤهل مع الغرب وما اعقبه من تفكك في آليات التطور الذاتي في شتى الميادين .

ومهما يكن ، فإنه بمجيء الحملة الفرنسية كان على الجبرتي أن يعي طبيعة المرحلة الجديدة ومؤثراتها الطارئة ، ومن ثم ، فإنه راح يدون في اليوم الأول من مجيء هذه الحملة إحساسه الداخلي بالخطر ، واستشرافه لمرحلة جديدة ، تمضي بمصر والمنطقة العربية إلى حيث لا يحمد عقباه .

إن هذا كله بدا واضحا في أحداث السنة (١٢١٣/ ١٧٩٨) ، حيث يقول في أول الجزء الثالث من (عجائب الآثار) :

« وهي أول سني الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة والوقائع النازلة والنوازل الهائلة وتضاعف الشرور وترادف الامور وتوالي المحن واختلال الزمن وانعكاس المطبوع وانقلاب الموضوع وتتابع الأهوال واختلاف الأحوال وفساد التدبير وحصول التدمير وعموم الخراب وتواتر الأسباب وما كان ربك مهلك القرى بظلم وأهلها مصلحون » (ص : ١) .

وهنا ، يكون لزاما علينا ان ندخل إلى مساحة هذه البنية الجديدة .

فما هي ملامح هذه المرحلة الثالثة . . ؟

إن البنية التالية لم تكن منعزلة عن سابقتها قط ، ومن ثم ، فان التشابه هنا يكون موضع تكشف الاختلاف والتراكم وليس الرصد والمتابعة ، فمن الصعب فصل البنى عن بعضها ، بل ويمكن أن نضيف الى آثار البنية الثانية آثار البنية التالية ـ جـ ـ مما يمكن معه أن نطلق على

هذه الفترة الخطيرة من تاريخنا ـ كما أطلق عليها البعض ـ بأنها (مفترق الطرق) .

وإذا كانت البنية (أ) هي البنية الأولى التي احتوت على خصائص البنية الطبيعية ونسيجها الاصلي ، فان البنية (ب) شهدت التغييرات الكثيرة الطارئة والتي تمثلت في آثار الحملة الفرنسية التي احتلت مصر قرابة ثلاث سنوات (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) ، وما تبع هذا من جملة التغيرات الكثيرة التي قدر لها أن تحدث قبل أن يحاول النظام العثماني العودة ثانية كي يجهز على بقايا محمد علي في البنية (جـ) التي وصلت بمصر في نهاية هذا (المفرق) الهام الى علامة جديدة في طريق العصر الحديث .

وهنا ، يمكن أن نرى في حملة بونابرت حدثا هاما في تاريخ مصر .. خاصة وان العلماء والاعيان تمتعوا ، سواء بسواء ، بنفس الدور القديم ، على الاقل في الظاهر .. وهنا ، يمكن أن تشهد الملامح الأولى في تبلور الروح القومية وتوثبها .

لقد ظل العلماء يتمتعون بهذه الأهمية ، وهو ما يبدا كثيرا في عديد من مصادر هذه الفترة .. فكثيرا ما كان الجبرتي يذكر دور المشايخ اثناء هجوم الفرنسيين الاول على القاهرة ، فيقول حينئذ (فاشتد الزعاج الناس وركب ابراهيم بك الى ساحل بولاق وحضر الباشا والعلماء ..) ص ٦ ، وهو يردد في موضع آخر وفي أكثر من موضع تهوض (أكابر البلد من المشايخ) ويذكر دورهم في تنظيم علاقات التعامل بين (ساري عسكر/ نابليون) حين تمكن الفرنسيون من التغلب على أهل البلد وبين أهل البلد من الشعب . بل ان كتاب (وصف مصر) الذي وضعه الفرنسيون أنفسهم يتحدث كثيرا عن دور العلماء/ الازهر) ، كما لم تتوقف صحف الحملة الفرنسية ومصادرها عن ذكر دور رجال الدين المتعاملين مع الفرنسيين ، في أنهم ـ أي العلماء ـ لم يترددوا في أن يتخلوا موقفا مناوئا للهجوم على الفرنسيين ، فهم يعرفون ميعاد قيام ثورة القاهرة ، ومع ذلك ، فإنهم لم يبلغوا الفرنسيين .

وهذه الرواية لم يذكرها الفرنسيون فقط ، وإنما ذكرها مصدر يكاد يكون محايدا هو (نيقولا الترك) (ص ٢٨ ـ ٢٩) .

والأكثر من هذا ، أن نابليون في منفاه ـ بسانت هيلانة ـ راح يستعيد احداث الحملة بمصر ، فلم يتردد عن الاعتراف بدور رجال الدين والعلماء ، فلم يغفل قط عن كسب رضاهم وتملقهم « كانوا شيوخا جديرين بالاحترام لفضلهم وعلمهم وثرائهم ، بل ومولدهم . وكانوا عند شروق كل شمس يأتون هم وعلماء الازهر إلى قصره قبل الصلاة فيملأ حرسهم ساحة ميدان الأزبكية ، ويمتطون بغالهم المطهمة ومن حولهم أتباعهم وعدد غفير من الحدائين المسلحين بالشوم فيحييهم الحرس الفرنسيون التحية العسكرية .. وفي القصر .. يستقبلون بالتجلة ، وتقدم لهم الشربات والقهوة . وبعد لحظة يقبل الجنرال فيجلس وسطهم على الاريكة ، ويحاول كسب ثقتهم بالمناقشة في القرآن ، ويطلب تفسير الآيات الهامة ، وبابداء اعجابه العظيم بالرسول (ص) حتى إذا غادروا القصر انصرفوا إلى المساجد التي يجتمع فيها الناس ، فحدثوهم بآمالهم ، وهدأوا من روع الأمة الكبيرة وعدائها للفرنسيين . كما يؤكد صاحب كتاب (بونابرت في مصر) ج . كرستوفر هيرولد (ترجم الى العربية ونشر بالقاهرة ١٩١٧ص ٢٥١ نقلا عن مراسلات بونابرت) .

أما الاعيان فلم تكن لتخلو مصادر هذه الفترة من ذكر دورهم وأهميتهم ، فـ « عجائب الاثار » ، على سبيل المثال ، تذكر دورهم هم والعلماء في مقاومة الحملة ، فالجبرتي حين يتحدث عن فترة الكفاح ضد قوى الاحتلال كان يذكر دورهما معا ، كما كان يقرن

كثيرا بين (الشيوخ والأعيان) وهو ما فعله معاصر آخر له وهو نيقولا الترك .

ومن أكثر الملاحظات أهمية في هذا الصدد ، ان مشروع الحملة بانشاء ديوان في مصر ، جاء استمرارا لدور العلماء والأعيان في آن واحد ، فقد كان الديوان ينقسم الى قسمين :

ـ الديوان الخصوصي ، ويتكون من بعض كبار رجال الدين .

ـ الديوان العمومي ، ويتكون من كبار رجال الحرف والتجار .

وحين نعود الى بيتر جران نراه يعود بدوره إلى رصد دور الفرنسيين المباشر ، أو غير المباشر ـ اثناء الحملة ـ في اجهاض التطور الاقتصادي ، فقد كان هذا التطور قد بلغ درجة بعيدة من النضج ، إذ تؤكد وثائق هذه الفترة أن (أولاد العرب) ، التجار ، في القاهرة والاسكندرية ودمياط ورشيد كانوا يتحالفون مع الصيارفة من الأقباط المصريين ، لكي يحتفظوا بحقهم في جني ثروة بلادهم ، وتحالف الفرنسيين والتجار السوريين والمارونيين من ناحية أخرى .

ونستنتج من هذا كله ، إن دور الأعيان المصريين وصل إلى درجة نافسوا معها المماليك ثم بدت في القدرة على التأثير في رموز السلطة العثمانية نفسها .

ومن البدهي أن نذكر أن دور أولئك التجار ظهر أول ما ظهر في تعضيد قوة الازهر وعلمائه ، ومن ثم ، زيادة ارتباط اولئك العلماء بهذه القوة الصاعدة في تمهيد الروح القومية التي كانت تتهيأ لتلعب دورا كبيرا في بلادها .

وقد يكون من المفيد الآن أن نجاوز البنية الثانية ـ فترة اللقاء بين الشرق والغرب ـ الى البنية التالية لنسأل سؤالا واحدا :

إلى أي مدى كان يمكن أن تتبلور الطبقة الجديدة من العلماء والأعيان لولا هذا الجزر السلبي بمجيء القوى الجديدة الفرنسيين ومحمد علي ؟

إن الاجابة تقتضينا أن نجاوز البنية (أ) والبنية (ب) لنصل منها إلى البنية (جـ) حتى نرى تأثير البنيتين السابقتين على البنية الأخيرة .

ورغم أن حدود البحث تقتضينا التوقف عند البنية الثانية لنرى من خلال المنهج النموذجي المقارن طبيعة هذه البنية . فإن القفز إلى البنية الثالثة والعود بسرعة الى فترة وجود الحملة ـ البنية الثانية ـ يتيح عرض الفرضية التي يعرضها البحث ويحاول البرهنة عليها .

إن ملاحظة جران في هذا الشأن لا يمكن تجاهلها قط ، فبمجرد أن جاء عصر محمد علي ، ومارس (الوالي) الجديد سلطاته حتى تدهور علم الحديث وما صحبه من علوم التاريخ والمنطق والادب وفقه اللغة وما الى ذلك من العلوم التي تنتمي الى الفهم والعقل أكثر مما تنتمي الى التبرير والتحليل ، ومن ثم ، كان من الطبيعي ان يزيد الاهتمام في البنيتين السابقتين بعلم الكلام الذي يستخدم عادة لتكريس الوضع القائم ، ووضع العقول في اقفاص المحددات المطلقة ، وهذا لا يمنع من الاهتمام بالعلوم التطبيقية ولكن في اتجاه تكريس الدولة (عسكريا) لتحقيق أحلام الوالي العسكرية .

ومن هنا ، فنحن أمام ملاحظات جديدة يمكن على ضوئها ملاحظة أمر آخر ، يظهر في ضياع دور العلماء ورجال الدين ، وتلاشي مكانة التجار والاعيان من المصريين الاصلاء .

وبمجرد انتهاء حكم محمد علي أو تحطيم ملكه ، فإن علم الحديث يعود من جديد الى دائرة الاهتمام لكن في وقت يكون فيه التأثر الغربي قد وصل الى درجة قصوى من درجات التأثير ، فاذا السياسة الاقتصادية والفكرية التي عمل لها الغرب ونفذها تبدأ بعلم الحديث ، فإذا

بالاهتمام يعود من جديد إلى علم الكلام ، وتظل الحلقة مفرغة كما هي .

وبعد أن كان التطور الاقتصادي سواء في البنية الأولى ، وإلى حد ما في البنية الثانية تابعا من الروح القومية ومنجزاتها ، فقد أصبح التطور الاقتصادي الآن تابعا من جديد من حاجة الغرب ومتطلباته .

وبعد أن كان التطور الفكري والديني تابعا من البيئة المصرية والمراكز الاسلامية الأخرى في الشرق ـ كدمشق واسطنبول ـ فقد أصبح الآن تابعا لثقافة الغرب وتوجهاته ومراكز الثقافة البعيدة فيه .

وعلى هذا النحو ، يمكن أن نصل إلى بدهية أخيرة مؤداها أن الحملة الفرنسية قد اجهضت التطور الاقتصادي والفكري أو كانت مرحلة تمهيدية لهذا فدفعت بالبلاد إلى احضان الغرب ، وان كان يجب الاستدراك بالقول أن الحملة الفرنسية كانت مرحلة التخلخل ـ لا الاجهاض ـ وهي مرحلة تلتها الاستعمار الغربي بدأت من عصر محمد على حتى وصلت إلى أقصاها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حين وضع الغرب يده على مصر ، ثم ليضع يده على بقية أقطار العالم العربي .

غير أن التغيير في البنى السياسية والاجتماعية لم يكن لينفصل كثيرا عن التغيير في البنى الثقافية أيضا ، ومن هنا ، فمن الضروري رصد بعض الملامح الثقافية في هذا الوقت سواء في الشرق أو في الغرب ، ليتسنى لنا ، من ثم ، تفهم درجة التباين ودلالاته .

ويجب أن نفرق هنا بين اثنين : الثقافة والعادات .

الثقافة ممثلة في الغالب في علماء الدين/ المثقفين والعادات في عامة الناس ممن مثلوا السواد الأعظم لسكان البلاد .

ورغم انه لا يوجد تفريق كثير بين الثقافة وتقاليد الناس وعاداتهم ، فإننا هنا سنحتفظ بخيط رفيع بينهما لعمق الهوة التي يمكن أن تفصل بين الشرق والغرب حين نتحدث عن العادات في وقت ربما تضيق قليلا هذه الهوة حين نتحدث عن ثقافة (الشيوخ) وطقوسهم .

في الشرق لم يكن خاليا للذى الذي صعدت اليه الثقافة المصرية في عديد من جوانبها أو هبطت اليه فيما بعد .

فمن ناحية ، لم نكن في حاجة لكثير من الفطنة ، لندرك أن العهد السابق لحملة بونابرت عرف مجددين في مجال التراث الاسلامي ، وأن التيار النقدي العقلي الذي ولده أمثال المعتزلة والاشاعرة والفلاسفة ظهر له مريدون دائما ، كما كان يتدفق على الأزهر ، لمكانته ، العلماء من شبه انحاء العالم العربي (مثل الزبيدي) ، وقد بدا هذا التيار خاصة في تطوير العلوم الدينية وعلوم اللغة والمعاجم وعلوم التاريخ ـ وان تشعبت المحاولات في الطرق الصوفية ، أو مجال الأدب ـ اللذين ضعفا كثيرا في فترة من الفترات ـ كما زادت المدارس العامة في القاهرة والمدن الرئيسية فضلا عن تعليم الأبناء عند إمام المسجد ، ويتحدث كتاب (وصف مصر) باستفاضة عن دورات العلم في الازهر وانقسام المدرسين والطلاب إلى حجرات كثيرة (أروقة) تنقسم بدورها الى فروع كثيرة في العلوم والمعارف .

ويمكن أن نستفيض هنا في ارتقاء الثقافة إلى درجة لا يمكن أن نخطئها قط ، وان يكن يصحبها هبوطٌ آخر في مجموعة التقاليد والعادات التي تتمثل في الملابس والسلوك واللغة ، فضلا عن بعض السلبيات التي أشار اليها المؤرخون مثل المسلمات الغيبية كالحسد والطالع والسحر والمحافظة بشكل خاص ، وأيضا سلبية خاصية (النفاق) بين الفرد والحاكم لطبيعة العلاقة بين الفرد والحاكم في البعد الزمني ، وربما أيضا الانفعال اكثر من الفعل نتيجة للكبت والاستبداد الطويلين في واد تهيمن

عليه القوة المركزية .. وما إلى ذلك من السمات التي يمكن ترسمها في (يوميات) الجبرتي .

وهذا التناقض في العادات خاصة هو الذي دفع بكثير من علماء الحملة الفرنسية وجنودها إلى الاعتقاد بتخلف المصريين وتدني حضارتهم المعاصرة لهم ، وكتاب الجبرتي (عجائب الاثار) خاصة يزخر بمثل هذه الحزعبلات التي تتوالى في القرون السابقة لمجيء الحملة .

وباختصار ، فإن الثقافة العربية بدت كجثة ممددة لا حراك فيها ، مظهرها يوحي بالموات وباطنها يوحي بالنبض الذي لم يتوقف تماما على امتداد حقبة طويلة من الزمان .

وفي المقابل ، بدت الثقافة الغربية فتية صاعدة ..

لقد كانت الحضارة الفرنسية تمتلك في هذه الأثناء قدرا كبيرا من وسائل العلم والتكنولوجيا الحديثة ، كما تملك النهج العلمي في البحث والتجريب في وقت كانت الحضارة الاسلامية قد ورثت من قرون بعيدة ثقافة ثابتة تعتز بها وتوارثت تقاليد شابها الكثير من الخرافات ، وإن كانت المسافة بين المثقفين والعامة ، حينئذ ، تضيق وتتسع حسب الفترة التي يعيشونها .

لقد حملت الحملة الفرنسية عددا كبيرا من عقول أوروبا وفنانيها وعلمائها : مفكرين ، وكيميائيين وفيزيائيين وفلكيين وجراحين وأثريين ومعماريين . ويستفاد من المصادر الرسمية للحملة أن لجنة العلوم والفنون وحدها فقط كانت مؤلفة من (١٦٧) شخصا فقط .

ولنضرب مثلاً بسيطاً للقدر الفكري الذي كان يحمله رجال الحملة في جانب واحد ، وهو ، ان الجنرال كفاريللي كان يحمل قدراً كبيراً من الأفكار الاشتراكية الحديثة الجريئة التي لم يكن ليتردد معها من أن يصرح بها في حضرة بونابرت نفسه أثناء مناظرة زميل آخر له مدافعاً فيها عن فكره ضد القوانين الرأسمالية السائدة (بونابرت في مصر ، المصدر السابق ص ٧٦/٧٥) .

وباختصار ، ففي الوقت الذي راح الغرب يخرج من ظلمات القرون الوسطى إلى عصر النهضة وما استتبعه من الكشوف الجغرافية والاصلاح الديني ونمو الروح القومية والاهتمام بالادارة وتوحيد القوانين وشق الطرق وتطور المواصلات ونشر التعليم وتطور النظريات السياسية وما الى ذلك .. في هذا الوقت ، كان الشرق ما زال أسيراً لحقبة بعيدة من الموروث الحضاري .

كانت أصول الحضارة في الغرب تطوّر فتستفيد بكل انجازات الحضارات الأخرى .

وأصول الحضارة العربية تكمن ثابتة متوقدة وراء رماد السنين .

كانت الحضارة الغربية في طور التطلع والازدهار .

والحضارة العربية في طور التحين والانتظار .

وعلى هذا النحو ، يمكن أن نفسر حالة الانبهار التي بدت في سلوك بعض العلماء المصريين وغالبية العامة سواء ممن أتيحت لهم فرصة الالتحام بعلماء الحملة أم ممن آثروا مراقبة ما يحدث واستيعابه .

وكثيراً ما أفاض الجبرتي في شرح آلات العلماء الفرنسيين وأدواتهم الفلكية وماكينات التصوير ، وقدرات الرسم والتصميم ، كما وقف الكثيرون مبهورين أمام مظاهر صناعة الحكمة والطب الكيماوي وما الى ذلك وان لم يفقدوا روعهم كاملاً .

لقد كانوا يدركون رغم الظواهر المدهشة حولهم ، أنهم ورثة حضارة أخرى لا تقل عن هذه الحضارة ، غير أن الحقيقة الناصعة كانت تشير دائماً إلى أن الحضارتين مختلفتان تماماً .

غير أن هذا الاختلاف والتباين كان يحكمه هنا ناموس آخر ، هو ناموس التكوين الشرقي التقليدي عند مؤرخ مثل الجبرتي ، وسوف ينصب اهتمامنا الآن على موقف هذا المؤرخ المصري ، شاهد العيان ، من الجماعات الدخيلة على مصر ، لنقترب - فيما بعد - من

خلال أوراقه أمام طبيعة (اللحظة المتوقفة) في البنْية الثانية .

●●●

لنعد ، أكثر إلى البنية (ب) ، وهي الفترة التي تقع بين عامي (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) .. الفترة التي يبدو فيها موقف الجبرتي واضحاً أشد الوضوح من القوى الدخيلة على مصر .

كما رأينا ، فان هذه البنية (ب) دخلت اطاراً ثانياً بفعل مؤثرات البنية (أ) التي لحقتها وأضافت اليها ، كما دخلت ، فيما بعد ، إطاراً ثالثاً بفعل مؤثرات البنية السابقة عليها ، قبل أن تصل الى مؤثرات البنية التالية لها .

ولنتوقف أكثر ، عند الجبرتي في البنية (ب) ، فهي التي تهمنا هنا في هذه اللحظة (المتوقفة) زمنياً ، لنرى ، الى أي حد ، تحددت رؤية المؤرخ الشرقي السلفي في الغالب بالنسبة الى القوى الخارجية التي كانت تمثل قوى شرقية إحلالية مثل المماليك والعثمانيين ، أو قوى غربية احتلالية مثل الفرنسيين .

إن موقف الجبرتي يرتبط ، إلى حد كبير ، بنظرية السياسة عند المسلمين ، وقد تركزت كلها حول الحاكم ، وبالتحديد حول شخصية الحاكم .

ولعل من المفيد أن ننظر في هذا إلى كتاب للماوردي (الأحكام السلطانية) ، فهذا الكتاب ، « رغم أن مؤلفه ينتمي إلى القرن الخامس الهجري . والعنوان ذاته يدل على مركزية السلطان في النظرية السياسية الاسلامية ، التي يقال عنها أيضاً بتعبير مساو تماماً (نظرية الإمامة) ، هذا الكتاب كله ، وهو كتاب في السياسة أي في الحكم » ـ كما أشار د. عزت قرني في كتابه : العدالة والحرية (عالم المعرفة ٣٠ ـ ص ٣٠٠) ـ « يدور حول الإمامة وحول العمال الذين يختارهم الإمام أعواناً له يسيرون أمور الأمة باسمه ، فكل ما يدور في الدولة إنما يصدر عنه هو عن طريق نوابه » . فالدولة هنا تستقي مبادئها السياسية من مركزية الإمام بشخصه ، وهي مستقاه بدورها من الشريعة ، فالدولة هي شخص الحاكم .

وترتبط قضيتا الحرية والعدالة هنا بشخصية الحاكم أيضاً ، حتى لو تحددت الحرية على أنها حالة ضد العبودية ، بمفهومها الذي ساد العالم الاسلامي فيما بعد وحتى جاءت الحملة الفرنسية ، كما أن العدالة ـ التي هي من شروط الوالي وواجباته ـ لا تعني أكثر من التناصف ومنع التظالم ، أي ، أن الاتجاه الأخلاقي هو الهدف والغاية من العدالة كما كانت معروفة في هذا الوقت .

إن العصر العثماني شهد انعكاساً عملياً لأفكار الماوردي ، فالسلطان هو كل شيء ، إن لا ، وهو ظل الله على الأرض ، وقد كانت القيم السياسية ترتبط به في المقام الأول ، وقد كان من الممكن أن يقال انه مع حضور الحملة الفرنسية على أرض العثمانيين بدأ الجيش العثماني يعرف طريقه إلى الاصلاح السياسي والتغيير في القيم التقليدية ، غير أن هذا تم في مرحلة متأخرة قليلاً ، لم يلحقها الجبرتي ، وبالتالي ، شيوخ عصره ، ومن ثمَّ ، فان الفكر السياسي السائد في هذا الوقت لم يكن ليجاوز الفكر السياسي التقليدي من العود الى الحاكم ، ورؤية العدالة والحرية من خلاله ، وهو فهم لم يكن ليصل إلى معاني الدستورية ومفاهيم الحرية والعدالة الاجتماعية كما عرفها الغرب القادم بواسطة الفرنسيين الذين شهدوا الثورة الفرنسية بمفرداتها السياسية التي لاحظها رفاعة الطهطاوي ، أكثر ، في فترة تالية .

إننا سنرى موقف الجبرتي يدور حول القيم السياسية التقليدية طيلة وجود الحملة الفرنسية على وجه التقريب ، حتى إذا ما كنا في الفترة الأخيرة منها ، لمسنا تغييراً ما في بعض المفاهيم الاسلامية للقيم السياسية ، لكنه تغيير لم يستطع الجبرتي أن يشهد فيه تحولاً ملموساً ويسجله من خلال يومياته .

لقد كان مبعث التناقض بين يوميات الجبرتي وصحيفة بونابرت يعود الى التغاير ، الذي يؤكد بروز (الهوية) واختلافها .

لقد ارتبط الشرق هنا كما ارتبط الغرب هناك بمجموعة من الوشائج التي ميزت كل جانب فيه عن الجانب الآخر .

وسوف نرى من خلال التقليد والعادات ، خاصة ، موقف الجبرتي .

أما عن التقليد ، وبالتبعية الانطواء والحرص . . فإن تفسير هذا يعود إلى هذه (الهوية) الشرقية التي تنتمي الى الدين كما تنتمي إلى اللغة وبالمثل تنتمي الى جملة العادات التي تتباين بين تقاليد اجتماعية وثقافية .

فمن الملاحظ أن موقف الجبرتي المتأرجح بين الإعجاب بالغرب والمرارة منه ونقده في آن واحد كان يخفي فلسفة الفكر الشرقي في الفترة التي قدر له فيها أن يلتقي بالفكر الآخر ، فلا تبقى مندوحة من الصدام بين حضارتين ـ لا إرادتين فحسب ـ ردود الأفعال السريعة ، والتي تطوي أيضاً طبقات بعيدة الغور في الوجدان .

لقد بدا هذا الموقف خاصة في تأليف العلماء في وقت كان يظهر فيه العداء من قوى الاحتلال الغربي ، وهو ما يمكن أن نلحظه بجلاء فيمن جرئية (مظهر التقديس) ، اذ راح يتحدث عن التقليد الذي يرتدي زي الدين ، ويؤثر الإشادة بالدولة الاسلامية ـ العثمانية ـ ليس هذا للحط من قدر المماليك ثم الهجوم العنيف على الفرنسيين واظهار الفرح بزوالهم .

إننا نرى في هذا الكتاب ـ مظهر التقديس ـ وفي أغلبه ، هجوماً حاداً على الفرنسيين الذي سماهم هنا (الكفار) و (كفرة الفرنسيس) و (دولة الكفر) و (عصابة الكفار) . . إلى غير ذلك من تعبيرات تشير إلى إيثار التبعية للعثمانيين ، الذين هم ـ حينئذ ـ الممثلون للدين الاسلامي .

وإذا تغاضينا عن الميل السياسي الظاهر للعثمانيين في هذا الكتاب استطعنا أن نستنتج الدافع وراء الموقف الخاص به فيما يتمثل في رؤية الفرنسيين على أنهم قوى غازية يحتلون بلاده ، فضلاً عن تطريز لغة البديع والزخرفة لكتاباته مما تشي بحقبة بعيدة طويلة عاشتها مصر بمعزل عن العالم الخارجي .

وفي جميع الحالات ، لم يكن هذا الموقف ليبرأ ، فقط ، من سمة (التقليد) التي كانت وقفاً على عدد كبير من شيوخ هذا الزمان ومن بينهم الجبرتي .

على أنه ما كاد ينتهي من هذا الكتاب الذي تم تأليفه فيما يبدو ، من الصدر الأعظم ، وهو الرمز العثماني للامام/ الحاكم . . حتى بدأ في تسجيل الجزء الثالث من كتابه الآخر : « عجائب الآثار » في نفس الفترة التي شهدت غزو الفرنسيين وتغلغلهم في شتى مناحي الحياة المصرية ، فأضاف إلى مظاهر اللوم للفرنسيين في الكتاب الأول اللوم والاعجاب بهم معاً في الكتاب الآخر ، إذ يلحظ أنه في الوقت الذي كان يهاجم فيه الفرنسيين في منشور نابليون الى المصريين ، على سبيل المثال ، فإنه في الكتاب التالي راح يحذف هذا ، ولا يلبث مع تتابع اليوميات والسنوات في « العجائب » ان بدأ اعجابه الخالص بمنجزات الفرنسيين الحضارية في مصر من مثل تنظيم الديوان وأيضاً نظام المحاكمة الذي اتبع مع قاتل كليبر (سليمان الحلبي) وما إلى ذلك .

والاتجاه العقيدي ، خاصة ، يصبغ موقف الجبرتي في وقت لم تكن الثقافة الغربية قد تسللت بعد في وجدانه ، وهو سر التأرجح الظاهر في موقفه من الفرنسيين .

وتفصيل هذا أنه في الوقت الذي يتحدث فيه عن احتفال الفرنسيين بأحد أعيادهم ، فإنه يذكر قيام الجمهورية ، ولا يلبث أن يستنكر قتل الفرنسيين لملكهم وهو ما يفهم من لهجة الجبرتي في أكثر من موضع «ذلك اليوم كان ابتداء قيام الجمهور ببلادهم فجعلوا ذلك اليوم عيداً وتاريخاً » (ج ٣ ص ١٧) ، وفي موضع آخر يشير إلى المظاهر الكثيرة احتفاءً بهذا العيد الذي لا يعرفه الشرقيون مشيراً إلى إقامة العسكر من الفرنسيين بأمور الحراسة تحت أحد الأعمدة التي تدل على هذا العيد (لأنه شعارهم وإشارة إلى قيام دولتهم في زعمهم) (ص ١٨) . غير أن الاستنكار يصل الى القصد في كتابه مظهر التقديس ، إذ يبدو استنكاره لقتل الفرنسيين سلطانهم ، فيقول « وسبب هذا العيد أنهم لما قتلوا سلطانهم وظهرت بدعتهم التي ابتكروها وخرجوا بها عن

الطرايق والملل جعلوا ذلك اليوم عيداً وتأنجاً » (مظهر التقديس ص ٦٠) .

ويلاحظ د. صلاح العقاد في بحثه (الجبرتي والفرنسيس) بندوة الجمعية التاريخية أن الجبرتي حين يتعرض لبعض الاجراءات الإدارية والقضائية والتجارية التي اتخذها الفرنسيون ، فإنه يقف منها موقفاً عدائياً لأنه « بحكم تكوينه الثقافي وانتمائه الاجتماعي الى طبقة الملتزمين ، كان يبغض تدخل الإدارة في حياة الناس اليومية عامة والاقتصادية بصفة خاصة ، وهذا ما يجعله معادياً لأية ادارة عصرية » .

والواقع أن هذا الموقف يعود الى تكوينه الشرقي الذي ينتمي لعادات مغايرة تماماً لعادات الجهة الأخرى التي تحاول اتخاذ اجراءات لا تتفق بالضرورة مع الطابع الخاص للشرق والعقيدة ، بدليل أن هذا الموقف اقترب فيه كثيراً من موقف آخر بعد ذلك بقليل حين عارض موقف محمد علي واجراءاته التي كانت تعود الى السمت الغربي وتطبيقه في بيئة شرقية ، وهو موقف عدد كبير من شيوخ زمانه وممثليه .

على أن الموقف المعادي من قوى الاحتلال الفرنسي لم يمض عند الجبرتي ـ وشيوخ عصره ـ على وتيرة واحدة ، فمن الملاحظ أن التأرجح بين الأعجاب بالحضارة الآتية والتمرد عليها ظهر بوضوح بعد مضي فترة من الوقت عاين فيها الأهالي حقيقة الفرنسيين ، بما يشير إلى أن مشايخ الأزهر أنفسهم أصبحوا أكثر تقبلاً للاجراءات الفرنسية في فترة تالية ، وعلى سبيل المثال ، فإنه حين طلب أعضاء الديوان تخصيص سجل للوفيات اقترحوا إضافة سجل للمواليد والايجار أيضاً ، لأن ذلك يساعد على ضبط المواريث والعدة للمطلقات ، بما يتمشى مع عادة البلاد وتقاليدها التي تأبى ترك النساء الأرامل بدون زواج جديد .

وقد راح في هذا كله يبدي إعجاباً لا حد له في كثير من (اليوميات) الأخيرة خاصة بنظم الفرنسيين ومعاملاتهم سواء ما تمثل في ابداء عجبه بنظام الاطلاع أو بالتجارب العلمية التي اجريت أمامه ، كما أبدى ارتياحه لصداقة رفيقة حسن العطار للفرنسيين والذهاب الى معاملهم ، كما لم يستطع أن يخفي دهشته من نزاهة قوات الاحتلال التي كانت تدفع الثمن نقداً للأهالي لما يقدم لها من خدمات أو بضائع ، ويعجب أيضاً لإنفاق الفرنسيين بسخاء على وسائل التسلية .

وقبل أن نقف على صور الإعجاب يجدر بنا أن نلقي نظرة سريعة على بعض صور المرارة والاحباط في رؤيته لتصرفات الفرنسيين ومواقفهم .. فمن أهم الصور السلبية التي استبعت نقده نتوقف عند بعضها :

- «إن امرأة جاءت تشتري سمناً من رجل فقال لها لم يكن عندي سمن فكررت عليه حتى حنق منها فقالت له كنت تدخره حتى تبيعه على العثماني تريد بذلك السخرية فقال لها نعم رغماً عن أنفك وانف الفرنسيس فنقلت عنه مقالته غلام كان معها حتى انهوه إلى قائمقام فأحضره وحبسه ويقول أبداً أخاف أن يقتلوه فقال الوكيل لا لا يقتل بمجرد هذا القول وكن مطمئناً فإن الفرنساوية لا يظلمون كل هذا الظلم فلما كان في اليوم التالي قتل ذلك الرجل ومعه أربعة لا يدري ذنبهم وذهبوا كيوم مضى » (ج ٣ ص ١٣٨) .
- « تبرج النساء وخروج غالبيتهن عن الحشمة والحياء وهو أنه لما حضر الفرنسيس الى مصر ومع البعض منهم نساؤهم كانوا يمشون في الشوارع مع نسائهم وهن حاسرات الوجوه لابسات الفستانات والمناديل الحرير الملونة ويسدلن على مناكبهن الطرح الكشميري والمزركشات المصبوغة ويركبن الخيول والحمير و .. » (١٦١) .
- «وأما الجواري السود فانهن لما علمن رغبة القوم في مطلق الأنثى ذهبن إليهم أفواجاً وفرادى وأزواجاً فنطّن الحيطان وتسلقن إليهم من الطيقات ودلوهم على مخبآت اسيادهن وخباياً أموالهم ومتاعهم وغير ذلك .. » (١٦٢) .

غير أن أهم الايجابيات التي غلبت على الصوره ، يرتبط ، كما اسلفنا ، بنظرته الخاصة لأفعال الفرنسيين من خلال مفهومه الشرقي الخاص ، ومن أهم هذه الايجابيات :

ـ « . . وردموا في طريقهم قطعة من خليج بركة الرطل وقطعوا أشجار بستان كاتب البهار . . (و) . . وقيدوا بذلك أنفاراً منهم يتعهدون تلك الطرق ويسلحون ما يخرج منها عن قالب الاعتدال بكثرة الدوس وحوافر الخيول والبغال والحمير وفعلوا هذا الشغل الكبير والشغل العظيم في أقرب زمن ولم يسخروا واحداً في العمل بل كانوا يعطون الرجال زيادة عن أجرتهم المعتادة ويصرفونهم من بعد الظهيرة ويستعينون في الأشغال وسرعة العمل بالآلات القريبة المأخذ السهلة التناول المساعدة في العمل . . » (٣٣) .

ـ قتلوا ثلاثة أنفار من الفرنسيس وبندقوا عليهم بالرصاص بالميدان تحت القلعة قيل انهم من المتسلقين على الدور » (٣٩) .

ـ « أرسل ساري عسكر يسأل المشايخ عن الذين يدورون في الأسواق ويكشفون عوراتهم ويصيحون ويصرخون ويدعون الولاية وتعتقدهم العامة ولا يصلون صلاة المسلمين ولا يصومون هل هذا جائز عندكم في دينكم أو هو محرم فأجابوه بأن ذلك حرام ومخالف لدينتا وشرعنا وسنتنا فشكرهم على ذلك وأمر الحكام بمنعهم والقبض على من يرونه كذلك فإن كان مجنوناً ربط بالمارستان أو غير مجنون فإما ان يرجع عن حالته أو يخرج من البلد . . » (١٤١) .

ولم يكن هذا مبعث دهشة الجبرتي وحده ، إذ أن العادات « الغربية » كانت من أكثر الأشياء التي راح يسجلها لما تحتويه من تناقض بين الثقافتين ولما توحي به من أمور لم يفهمها كثيراً الشيخ الشرقي وإن كنا نلمح في دلالة ذكرها ميلاً لم يصرح به من مثل « ضبط واحصاء من يموت ومن يولد من المسلمين » ـ ص ١٤٣ ـ و « تحرير دفتر الزواج » و « نظام غير قابل للتغيير في ضبط الأملاك والتمييز الكامل عمّن ولد ومات من السكان » ـ ١٤٤ ـ وما الى ذلك من أمثال التطعيم والدفن بإذن وتبخير البيوت ونشر الملابس فترة الطاعون ، وهو ما كان يحمل استنكاراً من جهة الناس لعدم فهمها لها أو تفسيرها التفسير الصحيح .

وعلى هذا النحو ، ففي المرحلة الأولى بدأ لومه للفرنسيين بشكل واضح ، وفي المرحلة الثانية تذبذب بين الإعجاب واللوم ، أما المرحلة الثالثة ، وبعد أن غادر الفرنسيون مصر فإن موقفه منهم اقتصر على الإعجاب حين توفر له أن يعقد المقارنة مرة بينهم وبين فوضى العثمانيين والمماليك أو بينهم وبين أطماع الانجليز وتربصهم بالبلاد .

إن الذي يتابع البنى الزمنية حتى يصل إلى البِنْية الثالثة ـ جـ ـ يتأكد له أن الجبرتي عاد ، بعد لوم الفرنسيين ومعاينته لنظمهم وعاداتهم إلى الاعجاب بهم .

ومما سبق ، يتأكد لدينا أن التأرجح انتهى من وجهة نظر الشيخ الجبرتي الى إيثار حضارة الفرنسيين لا الانجليز ، وهو إيثار في دلالته يعني إيثارا للقيم الاسلامية التي وجد بعضها في مواقف الفرنسيين ليس في جنسهم أو دينهم بالضرورة .

وهكذا « فإن موقفه بين السلب والإيجاب لم يكن كما زعم البعض يعود الى انبهاره بهذه الحضارة أو ابتعاده عن تلك ، بقدر ما يعود الى طبيعة التركيب الشرقي التي اذا أضفنا اليها وعيه وتفتحه . . انتهينا الى خصائص هذا الموقف من القوى الغربية .

ونصل الى الجزء الأخير من السؤال حول موقف الجبرتي من بقية القوى الأخرى الدخيلة على البلاد : العثمانيين والمماليك ؟

وهنا ، يلاحظ ، أن الجبرتي ، كثيراً ما انتقد الموقف العثماني والمملوكي الذي قصد به الدفاع عن ثغور الاسلام ، وهذه الرؤية خاضعة لطبيعة الرؤية السياسية الخاصة به .

إن درجات غضب الجبرتي من هذه القوى أو رضاه عنها يرتبط بمفهومه الخاص حسب الموقف الذي عاينه سواء في البنية (ب) أو البِنْيتين السابقة والتالية لها . . فبعد نزول قوى الفرنسيين واجتماع العلماء وأمراء المماليك ليتداولوا في الأمر ، فإن الجبرتي يسجل غضب العلماء من إهمال الدفاع عن البلاد وحمايتها من الغزو الفرنسي عقب سماعهم بنزول الحملة بالاسكندرية ،

وذلك عندما علق على الاجتماع الذي عقد بقصر العيني بالقاهرة ، ودارت فيه مناقشة حامية بين العلماء وأمراء المماليك ، فيقول في **مظهر التقديس** « فركب ابراهيم بك إلى قصر العيني وحضر عنده مراد بك والأمراء والقاضي والمشايخ وتكلموا في شأن ذلك ، فقال بعض المشايخ كل هذا من تغافل أمر الثغور وإهمال الأمور حتى تمكن العدو وملك ثغر الاسلام ، فقال مراد بك وايش نعمل وإذا قصدنا تعمير ذلك وتحصينه تقولوا مرادهم العصيان على السلطان فهذا هو المانع لنا من ذلك » ، ولم يلبث الجبرتي أن علق على هذا بقوله : « أو هي من بيت العنكبوت لأن الثغر من أيام علي بيك لم يلتفتوا له جملة كاملة بل أخذوا ما كان به من آلات القتال والمدافع ومنعوا عنه المرتبات التي كانت للمرابطين والعسكر المقيدين وأكلوا علوفاتهم وقطعوا عوايدهم ولم يبق به شيء من آلات الحرب إلا بعض مدافع مكسرين لا تنفع ولا تدفع حتى أنهم احتاجوا مرة لضرب مدفع العيد بارود فلم يجدوا التعميرة بل اشتروها من عند العطار بعد أن كانت اسكندرية وأبراجها في غاية العمارة والتحصين وحولها السور المتقن الذي اعتنت به الأوايل وبه للثمالة وستين برجاً على عدد أيام السنة » .

وعندما صدرت توصية من المجتمعين في قصر العيني بكتابة عرضحال إلى الحملة العثمانية بخبر الحملة وإرساله إليها ، فإن الجبرتي راح يعلق على هذا بأسلوب لاذع ، نجده في **مظهر التقديس** مطولاً بعض الشيء : « ظنوا أن الموجوع أو المريض الملسوع يستمر بحالة حتى يأتيه الترياق من العراق » (**مظهر التقديس** ، ص ١ - ٢) ، بينما نجده في (**عجائب الآثار**) مركزاً دالاً حين راح يردد معلقاً على رسالة المجلس ساخراً « ليأتيه الترياق من العراق » (**عجائب الآثار ص ٣**) .

وظل الجبرتي بعد ذلك لا تتوقف عن توجيه الانتقاد للمماليك ، فهو يؤكد مرة أن الشعب تنبأ بهزيمة مراد بك عند خروجه لملاقاة الفرنسيين مستطرداً : « ثم إنهم اتفقوا على خروج عساكر وصارى عسكرهم مراد بك ، فتحدث الناس بأن مراد بيك لم يتوجه إلى جهة ويحصل لها النصر » ، وبعد هزيمة مراد بك يضيف : « . . فلما عاين ذلك مراد بك ولى منهزماً وترك أثقاله وجملة من المدافع وتبعه عساكره وكان في عدة وافرة (**مظهر التقديس ٢ ، ٩**) ، أما في الكتاب الآخر ، فإنه لاحظ أن المماليك : « صاروا يصادرون الناس ويأخذون أغلب ما يحتاجون اليه بدون ثمن » ، وبعد أن هزم مراد بك « ولى منهزماً وترك الأثقال والمدافع وتبعه عساكره » ، كما يسهب في خوف المماليك وأمرائهم الذي دفعهم إلى النهب ونقل أمتعتهم (**عجائب الآثار ٢ ، ٦**) .

وهذه الحال التي عرف بها المماليك ليست في فترة مواجهتهم للفرنسيين وحسب ، بل تمتد إلى الوراء ، الفترة التي سبقت مجيء الحملة الفرنسية ، ويمكن بالعود الى الأجزاء الأولى من (**عجائب الآثار**) أن نرى استعراضاً طويلاً لمساوىء المماليك وظلمهم التي تتمثل في المنهوبات وقطع الطرق على المسافرين وتخريب المراكب في النيل مما يزيد تعميق **موقف الجبرتي** منهم .

والمدقق في مصادر الجبرتي يتأكد له أن موقفه إنما كان موقفاً عدائياً بسبب ظلمهم وانقطاعهم لقيم العدالة ، وبعدهم عن تفهم دور الحاكم ورسالته .

غير أننا يمكن أن نجد في مصادر الجبرتي ، أيضاً ، موقفاً آخر من المماليك ، ينبثق من طبيعة حكمهم في الفترة التي حاولوا فيها أن يلتمسوا العدالة - في أول حكمهم - ويبتعدوا عن الظلم ويدفعوا الى العمران ، وهذا لم ينكره قط ، فكثيراً ما أشاد بفضلهم ، فهو يذكر في هذا عن المماليك : « لقد كان لهم سنن وطرائق في مكارم الأخلاق والاحسان للخاص والعام ويتردد على منازلهم العلماء والفضلاء ومجالسهم مشحونة بكتب العلم النفيسة للاعارة والتعيير وانتفاع الطلبة ولا يكتبون عليها وقفية ولا يدخلونها في مواريثهم ويرغبون فيها ويشترونها بأغلى ثمن ويضعونها على الرفوف والخزائن والخورنقات وفي مجالسهم جميعاً ، فكل من دخل بيتهم من أهل العلم إلى أي مكان بقصد الإعارة والمراجعة وجد بغيته ومطلوبه في أي علم من العلوم ولو لم يكن الطالب معروفاً ولا يمنعون من يأخذ الكتاب بتمامه فإن رده إلى مكانه رده وإن لم يرده واختص به أو

باعه لا يسأل عنه وربما بيع الكتاب عليهم واشتروه مراراً ويعتذرون عن الجاني بضرورة الاحتياج ، كما سجل في الجزء الثاني من مجلده (عجائب الآثار ص ٢١٦) .

وهناك فرق كبير بين هؤلاء المماليك ممن ينتمون في الغالب الى القرون السابقة على القرن الثامن عشر ، وأولئك المماليك ممن ينتمون الى القرن الثامن عشر وخاصة في نهايته كما عرفنا في موقفهم من جنود الحملة الفرنسية .

وعلى هذا النحو ، فان موقف الجبرتي من القوى الدخيلة على مصر سواء ما تمثل منها في الفرنسيين أو المماليك ، فإنه كان ينتمي إلى موقفه من القيم السياسية بمفهومها الاسلامي خلال الفترة التي سبقت مجيء الغزو الغربي إلى الشرق في نهاية القرن الثامن عشر .

هذا الموقف الذي كان يرتدي زيّ الدين ويتذرع أحياناً بالسياسة أو المصلحة هو الطابع الغالب عليه ، وهو الطابع التقليدي ، إذا بدا هذا الطابع غالباً في الفترة الأولى من البنية (ب) ، ومن ثم ، فانه في نهاية هذه الفترة بدا موقفه في التحول رويداً رويداً .

غير أنه في جميع الحالات ، كان ينطلق من عالم خاص به ويغيره من شيوخ عصره .

●●●

وهنا نكون قد وصلنا الى تصور تحليلي تستبطنه من الأثرين (عجائب الآثار / كوريه بونابرت) . . دون أن تعزل أياً منها عن السياق التاريخي أو الجغرافي او نضحي بالدلالات من أجل التصور التجريبي .

وهنا ، تتهيأ لفهم الظاهرة بالقبض على (نظام) مصغر داخلي يمكن بهذا القانون الخاص فهم القانون العام للعملية التاريخية وأحكامها .

وعلى هذا النحو ، فان وصولنا الآن الى (نموذج) معين يكون ضرورة للمرور على بنى زمنية سابقة وتالية لعمل على وضعه في سياقه الطبيعي من الحركة الزمنية .

وهذا النموذج يحدد في البنية (ب) من خلال وضع الأثرين - يوميات الجبرتي وصحف نابليون - جنباً الى جنب ، وبعد أن كانت المقارنة التحليلية تتم بين البنى - أفقياً - ، فإنها هنا ستتم في بنية واحدة - رأسياً - ليتسنى لنا ، من ثم ، فهم العلاقة بين الاختلاف أكثر من الائتلاف والتغاير أكثر من التمايز ، كما يؤكد الاهتمام الذي سوف ينصب على النصوص أن ذلك سيتم في إطار التداعي الزمني (الثابت) كما هي الحال في المادة (الخام) التي بين أيدينا .

وسوف نرتب مفردات (النموذج) على النحو التالي :

(أ) الاحتفال بوفاء النيل .
(ب) الاحتفال بالمولد النبوي .
(جـ) تقليد أمير الحج .
(د) خطاب شريف مكة .
(هـ) اجتماع أعضاء الديوان العام .
(و) ثورة القاهرة الأولى .

فلنتمهل أكثر عند هذه النماذج ودلالاتها .

<u>الاحتفال بوفاء النيل :</u>

<u>كوريه دي ليجيبت ، الطبعة الأصلية ، ص ١ ، رقم ١ ، في ١٢ فركتيدور - السنة السادسة للجمهورية :</u>

القاهرة : وصف الاحتفال بعيد النيل - أول فريكتيدور من السنة السادسة للجمهورية (١٢١٣هـ) .

وفي الساعة السادسة من صباح ذلك اليوم توجه القائد العام ويصحبه جميع الجنرالات من هيئة أركان حرب الجيش ، والكخيا والباشا وأعضاء مجلس الملا وأغا حرس الباشا إلى مكان مقياس النيل حيث احتشدت جماهير غفيرة على ضفافه وضفة القناة - المراد الخليج المصري - ، وكانت المراكب حاملة الأعلام والزينات ، وقد اصطف بعض جنود الحامية بأسلحتهم ، مما ائتلف منه مشهد جميل مترامي الأطراف . ولما وصل موكب القائد العام إلى مكان الاحتفال

اطلقت المدافع عدة طلقات للتحية وعزفت الموسيقى الفرنسية والعربية بعض القطوعات أثناء العمل في قطع حاجز المياه . وما أن تم قطعه حتى تدفق الماء إلى القناة وانساب منها بغزارة إلى الريف حول القاهرة لاخصاب أرضه .

وقد نثر الجنرال القائد العام آلافاً من القطع النقدية على الجماهير ، كما ألقى قطعاً أخرى ذهبية على موكب مر به . ثم خلع على اللآ عباءة سوداء كما خلع على نقيب الأشراف عباءة بيضاء ، ووزع ٢٨ قفطاناً على الضباط . وبعدئذ عاد الموكب إلى ميدان الأزبكية يتبعه جمهور ضخم ينشد أناشيد المديح في النبي وفي الثناء على الجيش الفرنسي ، ويلعن البهوات لمظالمهم وطغيانهم ، ويهتف بأن جنود فرنسا جاءت لتخليصهم برحمة الرحمن من الشقاء . وقد انتصرت . وفاض النيل فيضاناً لم تشهد البلاد أفضل منه منذ قرن من الزمان . وهذه نعمة من نعم الله » .

<u>وفي يوميات الجبرتي (عجائب الآثار ..) ج٣ ص ١٤ ، ١٥ جاء :</u>

واستهل شهر ربيع الأول بيوم الأثنين سنة ١٢١٣هـ .

« (وفي يوم الجمعة خامسة) الموافق الثالث عشر مسرى القبطي كان وفاء النيل المبارك فأمر صاري عسكر بالاستعداد وتزيين العقبة كالعادة وكذلك زينوا عدة مراكب وغلايين ونادوا على الناس بالخروج إلى النزهة في النيل والمقياس والروضة على عادتهم وأرسل صاري عسكر أوراقاً لكتخدا الباشا والقاضي وأرباب الديوان وأصحاب المشورة والمتولين للمناصب وغيرهم بالحضور في صحبها وركب صحبتهم بموكبه وزينته وعساكره وطبوله وزموره إلى قصر قنطرة السد وكسر الجسر بحضرتهم وعملوا شنك مدافع ونفوطاً حتى جرى الماء في الخليج وركب وهم صحبته حتى رجع إلى داره وأما أهل البلد فلم يخرج منهم أحد تلك الليلة للتنزه في المراكب على العادة سوى النصارى والشوام والقبط والأروام والافرنج البلديين ونسائهم وقليل من الناس البطالين حضروا في صبحها » .

وهنا ، نجد عدداً من الملاحظات تؤكد هذا التغاير الحاد بين حضارتين ، وهي ملاحظات لا تفوت القارىء المدقق ، لعل من أهمها : ـ

ـ يقول الجبرتي (وفي يوم الجمعة خامسه) . فقد يتكلم بأسلوب العصر الذي يحيا فيه ولا يهمه ذلك الانضباط الذي تتصف به الروح الغربية والتي تتمثل في قول المنشور (في الساعة السادسة من صباح ذلك اليوم) .. وفي هذا دلالة كافية لتبين ، فضلاً عن النظام ، أهمية الوقت وطبيعته لدى كل من الطرفين ، وما يتبعه ، من تعميق المفارقة بين حضارتين لكل منها حالة .

ـ يقول الجبرتي (الموافق الثالث عشر مسري القبطي) ذلك ، لأنه يتكلم عن وفاء النيل وهذا يتعلق بأوقات الزراعة ، ومما يؤكد خلاف العالمين واختلافهما أن الجبرتي يتعامل زمنيا بشكل مختلف عن غيره .

ان الجبرتي يكتب شهرين (عربي/ قبطي) بينما المنشور الفرنسي يكتب بتاريخ (الجمهورية) الخاص بالفرنسيين وظروفهم الخاصة ، في وقت يكتب فيه العالم بتاريخ (ميلادي/ رومي) ، بينما يكتب العثمانيون بالتاريخ (الهجري/ الثاني) .

ـ ويؤكد هذا أنه بينما يقول الجبرتي في تعبير محلي يعبر عن التقاليد الشرقية (كان وفاء النيل المبارك) ، فإن المنشور الفرنسي ينطق بتعبير لغوي غربي خالص حين يقول (وصف الاحتفال بعيد النيل) .

ـ ويأتي في هذا قول الجبرتي (صارى عسكر) بينما المنشور الفرنسي يكتب (القائد العام) إلى رتبة الجنرال

بالمنطوق الغربي في وقت يتبين فيه أن صاري عسكر لفظة فارسية الأصل محرفة الى العربية .

إن لفظة صاري بهذا المفهوم تعني في لغتها الأصلية رأس ، بينما العسكر تعني الجنود وبهذا يستقيم المعنى الذي نورده هنا .

- النظر أيضا إلى دلالة لفظة (العقبة) وهو مركب الاحتفال بوفاء النيل في الشرق ، وهو يختلف عن لفظة (غلايون) وهي السفينة الكبرى كما لم يعرفها الشرق حينئذ .

- بينما يذكر المنشور الفرنسي كلمة (المُلا) ولا تجد ذكر هذا الاسم عند الجبرتي ، فهو ينقل ظاهر حال هذا الوقت ، فالمترجم مسيحي شامي اذ ينقل ألفاظا شامية غير مألوفة أو دارجة في مصر .

- يضاف إلى ذلك عديد من الألفاظ والمقاطع مثل (كسروا الجسر) بينما المنشور يقول (في قطع حاجز المياه) وأيضا في (عملوا شنك مدافع) ، والشنك هنا محرف عن (الجنك) وهي تعني بالتركية كلمة « حرب » ، كما أن (النقوط) في العربية التي كتب بها الجبرتي يقابلها في (الكورية) عبارة (نثر الجنرال القائد العام) .

وأيضا (حتى جرى الماء في الخليج) وتأتي في المنشور الغربي من خلال لفظة اخرى (القناة) .

- لا يجب إغفال معنى مقطع الجبرتي (الافرنج البلديين) ، وهو مقطع يقصد به المقيمين في مصر من غير المصريين . كما أن (قليل من الناس البطالين) يقصد بها أولئك الذين يتعاونون مع الفرنسيين فهم في نظره سيئون جدا إلى درجة أنهم أكثر خيانة وسوءاً من أولئك الذين اطلق عليهم في مواضع الاستهجان والاستكار (الحرافيش والحشرات) .

- ولا يجب أن يفوتنا أن نلاحظ أيضا أن لهفة نابليون على تأكيد الحماسة الشعبية لا تقل عن لهفته في أن يستتب له الأمر ، وقد بدا هذا أيضا من لغة الاثنين ، ففي حين ينفي فيه الجبرتي وجود مثل هذا الحماس من الجمهور الضخم في مثل هذا العيد الذي لم يخرج منهم (أحد) ، فإن نابليون يقول من خلال صحيفته انه عاد إلى ميدان الأزبكية بعد الاحتفال ويتبعه (جمهور ضخمٌ ينشد أناشيد للديبح وفي الثناء على الجيش الفرنسي) .

مما يشير إلى تباين الدوافع التي تجاوز اللغة ودلالاتها الى المواقف وطبيعتها .

وثمة ملاحظات أخرى كثيرة يمكن التعرف عليها من السطور أو ما بينها ، خاصة ، عند الجبرتي ، والتي لم يشر إلى تبريرها بشكل مباشر ، وهي كثيرة ، لعل من اهمها أنه لم يذكر كلمة (الجمهور) في كل ما كتبه عن ثورات المصريين ، اللهم إلا ، حين وصل إلى ثورة المصريين على خورشيد (باشا) فقط ، وهذا كان يسبقه تطورات كثيرة تفسره .

وهذا لم يحدث حتى ذكرها نابليون .

الاحتفال بالمولد النبوي

الكوريه - الطبعة الاصلية ص ٢ - رقم ١

« واحتفلت البلاد هذه الايام احتفالا رائعا بمولد النبي ، فأضيئت منازل القائد العام والجنرال ديبوي Dipee والشيخ البكري بالأنوار الساطعة طول خمسة أيام . وفي الساعة العاشرة من كل ليلة من ليالي العيد سارت مواكب المسلمين في المدينة وهي تنشد أناشيد المديح في النبي كما أقامت حلقات الذكر على أضواء المشاعل . وحوالي الساعة الثامنة من ليلة أمس قام بعض جنود الحامية باستعراض عسكري رائع . ثم توجه لفيف من الضباط الفرنسيين بهيئة أركان الحرب يتقدمهم حملة المشاعل ورجال

الموسيقى إلى منزل الشيخ البكري نقيب الأشراف . وقد أطلقت المدافع عدة طلقات إيذانا ببدء مسيرتهم ، كما أطلقت طلقات أخرى لدى وصولهم إلى منزل النقيب .

وبعد أن تناول القائد العام طعام العشاء في مأدبة فاخرة بمنزل الشيخ البكري عاد إلى مقره . وأجرى عدد من المصريين ألعابا نارية وقاموا بها على أحسن وجه . وفي صباح اليوم التالي قام القائد العام بتقديم عباءة من الفراء الفاخر الى الشيخ البكري بوصفه نقيبا للاشراف وهو المنصب الذي كان يشغله عمر أفندي من قبل . قد حضر الاحتفال بتقديم العباءة أعضاء الديوان » .

وفي يوميات الجبرتي ، ج ٣ ص ١٥ ، جاء :

« (وفيه) سأل صاري عسكر عن المولد النبوي ولماذا لم يعملوه كعادتهم فاعتذر الشيخ البكري بتعطيل الأمور وتوقف الأحوال فلم يقبل وقال لابد من ذلك وأعطى له ثلثمائة ريال فرانسا معاونة وأمر بتعليق تعاليق وأحبال وقناديل واجتمع الفرنساوية يوم المولد ولعبوا ميادينهم وضربوا طبولهم ودبادبهم وأرسل الطبلخانة الكبيرة إلى بيت الشيخ البكري واستمروا يضربونها بطول النهار والليل بالبركة تحت داره وهي عبارة عن طبلات كبار مثل طبلات النوبة التركية وعدة آلات ومزامير مختلفة الأصوات مطربة وعملوا في الليل حراقة نفوط مختلفة وسواريخ تصعد في الهواء » .

وكما رأينا سالفا ، فإن وصف الجبرتي لطقوس المولد النبوي يرينا أن المصريين تعاملوا مع الغربيين بسلبية كان أهم مظاهرها هنا إعراضهم عن الاحتفال بأكثر الأعياد إيثارا عليهم ، وكان السبب في عدم قيامهم بالاحتفال هي الظروف ، وهو ما لا يظهر - بالطبع - من منشور الكوريية ، فالعالمان مختلفان والثقافتان متباينتان .

وثمة ألفاظ تؤكد الفاصل الحضاري في معنى لغوي ومعنى حضاري أبعد أثرا من كل هؤلاء ، من مثل (دبادبهم) ، وهي عبارة عن حملة الجنود الضخمة ، كما أن لفظة (الطبلخانة) التي يضيف اليها لفظة (الكبيرة) انما تعني الفرقة المصرية ، أما (البركة) فقد كانت في الازبكية ، و (طبلات النوبة) هي البروجي ، ثم (الفروة) وما إلى ذلك من مظاهر الاحتفال .

كما يلحظ من طبيعة اللغة التي يستخدمها الجبرتي نفسه العامل الداخلي الذي يحدد التغاير بين الحضارتين ، فعلى مستوى الشخصيات ، نجد هذا يتمثل عند الجبرتي في السلبية التي امتدت اليه ، وهذا يظهر من ذكر الجبرتي محاولات العديد من الفرنسيين لاسترضاء الشيوخ - وبالتبعية العامة - بتشجيع الموالد والتبرع لها ، فإن ذلك لم يثر رد فعل حسن في أعماق الجبرتي ، لأنه سلفي النزعة ، وسيبدي إعجابه فيما بعد بالحركة الوهابية ، في حين يستنكر الموالد وما يصحبها من بدع ومجون وهو ما سيلاحظه د. صلاح العقاد بعد ذلك (بحوث ندوة الجمعية التاريخية ، بحث الجبرتي والفرنسيس ، ص ٣٢١) .

تقليد امير الحج

الكوريية ، ص ٦ رقم ٣

« عين القائد العام السيد مصطفى أميراً للحج إلى مكة وقد ألبس اليوم امام جميع موظفي الدواوين واشراف البلد معطفا جميلا لونه أخضر لهذه المناسبة وقد أهداه الجنرال بقبضة جواهر وحصانا عليه سرج جميل وحصانا على بأحسن كسوة .

وعند مغادرته الحفل ودعته ست طلقات أطلقتها مدافع بطارية القلعة » .

وفي (يوميات) لـ الجبرتي ، السابق ، ص ١٦ جاء :

« في ربيع الاول ١٢١٣

(وفي عشرينه) قلدوا مصطفى بيك كتخدا الباشا على إمارة الحج فحضروا عند المحكمة عند القاضي وليس هناك الخلعة بحضرة مشايخ الديوان والتزام بونابرته بتشهيل مهمات الحج وعمل محلا جديدا » .

وكما نرى ، فإن هناك ألفاظا تؤكد الواقع مثل كتابة لفظتي (بونابرته) و (كلهبر) وتفسيرها قد يتخذ في أكثر من نقطة :

أما التقليل من شأن صاحب الاسم في الحديث . .

وأما أن يكون هو أسلوب النطق في هذا الوقت . .

ومما يجدر بالذكر ان هذا النطق (بونابرته) هو أقرب الى النطق الايطالي ، الذي ينحدر ، بالتبعية ، من لفظة (بونابرت) ، فالنطق الايطالي هو (بونابرته) نسبة إلى خصائص الايطالية نفسها ، وهو حينئذ لا يخرج في الحالين عما كان قائما .

ويأتي في هذا أيضا قول الجبرتي (خلعة) بينما تكتبها الكوريه (معطفا) ، والمفارقة بين لفظتي (قلدوا) و (عين) أن الاولى هي لغة الجبرتي بينما الثانية اسلوب الغرب ، الأولى تعبر عن حضارة لا تزال تعيش في التقليد والأخرى حضارة جاوزته إلى مرحلة جديدة من مراحل التطور .

ويأتي في هذا مقطع مثل (كتخدا الباشا) الذي يضيف إليه الجبرتي مقطع آخر هو (مشايخ الديوان) الذي يستبدل به الكوريه مقطع (موظف الدواوين واشراف البلد) .

وتؤكد كل البيانات الأولى التي أطلقها بونابرت حين هبط إلى ثغر الاسكندرية مثل هذا الرأي الذي نذهب إليه الآن ، وتكرر كل وجهات النظر الخاصة بالفرنسيين على معرفتهم بقيم للمصريين واحترامهم لدينهم واستمرار مراسيم هذا الدين كما هي وقهر المماليك اعداء الشعب المصري في أول بياناتهم ، كما تتحدث عن المناسبات الدينية التي سبق أن اشرنا إليها مما يؤكد على ذكاء الغرب القادم عبر المحيط ، فقد جاء في منشور نابليون ، وهو يختتم ، عبارة لا تخلو من معنى ، اذ يقول :

(بسم الله الرحمن الرحيم ، لا اله الا الله ، ولا ولد له ولا شريك له في ملكه) . .

كما أضيفت العبارة التالية في البيان (إنه صادر من الحكومة الفرنسية المبنية على أساس الحرية والمساواة) ، مؤكدا أكثر على ضرورة نصر المصريين على المماليك مضمنا هذا البيان بعبارة لا تخلو من معنى (واصلح حال الأمة المصرية) كما نقل الجبرتي عن المنشور الفرنسي . .

خطاب شريف مكة :

الكوريه ، السابق ، رقم ٦

يوم التكملة الثاني ـ السنة ٦ للجمهورية

ترجمة خطاب موجه الى شريف مكة من مشايخ وأعيان القاهرة :

وبعد تضرعاتنا الحارة إلى الله التي تلهج بها ألسنتنا دائما أبدا ليحفظ مولانا أمير المؤمنين والتاج الملكي للذرية الهاشمية وسليل النبي الشريف غالب سلطان مكة حفظه الله ليرمقه برعايته إلى أعلى مراتب المجد ويجنبه اي سوء تأتي به الأيام في تعاقب الليل والنهار لما أكتسبه من بركات جده المجيد وهو أقدر الشافعين .

نتشرف بإبلاغ مولانا الذي لا يكف ابدا بعبقريته عن رعاية مصالح الدين والمؤمنين والسادة آل عبد المناف أحد مشاهير أجداد مولانا الشرفاء وعلماء الاسلام في مكة والقضاة والائمة الخطباء وعموم تجار وموظفي الحكومة في المدينة المقدسة أن اليوم السابع

من شهر صفر الذي كان يوافق يوم السبت أقبل الجيش الفرنسي على أراضي الجيزة على ضفاف النيل الغربية وشن في نفس اليوم هجوما على المماليك . . . (و) . . . وفي صباح اليوم التالي توجه وفد من علماء الشريعة وأعيان القاهرة إلى الجيزة طالبين الحماية والرعاية للمصريين ماعدا المماليك واتباعهم واستجاب القائد العام الى طلبهم هذا .
ثم طلب الوفد أن تلقى كالمعتاد خطبة الجمعة التي تعود الأئمة الخطباء القاءها في المساجد يوم الجمعة عند صلاة الظهر متضمنة الدعاء لصاحب العظمة السلطانية ، فوافق القائد العام على أن تلقى هذه الخطب كما كانت وأضاف أنه من أخلص أصدقاء السلطان العثماني وأنه يحب جميع الموالين له ويعتبر أعداء السلطان أعداء له شخصيا .

وأمر في الحال أن تفتح أبواب الجوامع للمصلين لأداء الشعائر الدينية والأذان وتلاوة القرآن بكل حرية في مدينة القاهرة كالمعتاد .

وتكرم أيضا بابلاغ الوفد أنه يسلم في قرارة نفسه بأن الحقيقة التي لازاغ فيها هي أن الله هو الله وحده وان معظم الفرنسيين يكنون لنبينا والقرآن أعظم تبجيل وأكثرهم مقتنعون بسيادة الاسلام على جميع الأديان الأخرى ودلل القائد على قوله هذا باطلاق سراح جميع الأسرى المسلمين الذين وجدهم في جزيرة مالطة بعد الاستيلاء عليها وهدم الكنائس المسيحية والصليبات في جميع البلاد التي استولى عليها وخاصة في مدينة البندقية ، حيث أحبط كل المكايد التي كان يتعرض لها المسلمون وخلع بابا المسيحيين في روما ، الذي كان يحل قتل المؤمنين ، هذا العدو الازلي للاسلام الذي كان يدخل في روع المسيحيين ان الله يكافىء على إهدار دماء المؤمنين الحقيقيين .

إن هذا العدو لم يعد له وجود وقد استراح منه المسلمون برعاية الله العلي القدير .
عندما عاد الحجاج من مكة واقتربوا من القاهرة ذهب القائد العام بنفسه لملاقاتهم في مديرية الشرقية بعد سماع الأخبار بأن بعض الأعراب اللصوص والمجرمين قد سلبوهم متاعهم وخيراتهم . فاستقبلهم الجنود الفرنسيون وزودوا من بقي منهم على قيد الحياة بالخيول والطعام والزاد واسعفوا الجياع والعطاش .

وكان القائد العام قبل ذهابه إلى الشرقية قد كتب إلى قافلة الحجاج يطلب منها العودة رأسا الى القاهرة حيث تجد أحسن استقبال ولكن للأسف هذه الخطابات لم تصل إلى رجال القافلة الذين لاقوا مصيرهم المحتوم .
افتتحت قناة مدينة القاهرة ـ الخليج ـ هذا العام باحتفالات غير عادية ارضاء للمؤمنين دون شك وابتهجا لخاوفهم وهمومهم .

أجرى القائد توزيع مبالغ كبيرة من المال على سبيل الصدقة على الفقراء والمعوزين وأقام وليمة تكريما لأعيان البلد . كذلك أنفق القائد اموالا كثيرة احتفاء بمولد النبي وسيد المرسلين وأقيمت احتفالات شيقة بهرت أنظار المؤمنين .

إنا لله وانا اليه راجعون ـ يجب الا يخفى عليكم أن القائد أبدى رغبة صادقة في تعيين أمير الحج واتخاذ جميع الاجراءات التي تسبق رحيل قافلة الحجاج . وكان من رأينا معه أن يسند شرف هذه المأمورية الى السيد المحترم الأمير مصطفى آغا وهو من رجال صاحب السعادة ابوبكر باشا حاكم القاهرة ، ونحن نرجو أن يلقى هذا الاختيار وقعا حسنا من الباب العالي تأكيدا لحق من أعز الحقوق على قلبه . لذلك

فقد اضفى هذا الاجراء البهجة والسرور وأدخل الطمأنينة على قلوب جميع المسلمين .

يبدي قائد الجيش الفرنسي نشاطا كبيرا واخلاصا عظيما لصالح الحرمين ويتفقد كل ما يلزم عمله بشأن رحلة قافلة الحجاج .

هذا هو ما أوصينا به لتكونوا على علم ، باختيارنا شهوده عيان بالعناية الفائقة التي يخص بها هذا الأمر المهم لكي تعملوا ما ترونه مناسبا من جانبكم .

السلام واقف سلام على هذا الرسول المجيد الذي ان يعلن الحقيقة على العالمين وقد وهبه الله كل الفضائل والشمائل . سلام الله ايضا على أهله وصحبه في رسالته السماوية .

عمل بالقاهرة في ٢٠ من ربيع الأول سنة ١٢١٣ هجرية وقد ذيل بامضاءات عديدة جدا » .

وفي يوميات الجبرتي ، ج ٣ ص ٢١ جاء في نفس الموقف :

« (وفيه) كتبوا من المشايخ كتابا ليرسلوه إلى السلطان وآخر الى شريف مكة ثم أنهم بصموا منه عدة نسخ والصقوها بالطرق والمفارق وصورته ملخصا بعد الصدور ذكر ورودهم وقتالهم مع المماليك وهروبهم وان جماعة من العلماء ذهبت اليهم بالبر الغربي فامنوهم وكذلك الرعية دون المماليك وذكروا فيه أنهم من أخصاء السلطان العثماني وأعداء أعدائه وان السكة والخطبة باسمه وشعائر الاسلام مقامة على ماهي عليه وبالية بمعنى الكلام السابق من قولهم أنهم مسلمون وانهم عترمون القرآن والنبي وأنهم أوصلوا الحجاج الشتتين وأكرموهم واركبوا اللاشي واطعموا الجيعان وسقوا العطشان واعتنوا بيوم الزينة يوم جبر البحر وعملوا به شانا ورونقا استجلابا لسرور المؤمنين وانفقوا أموال برسم الصدقة على الفقراء وكذلك اعتنوا بالمولد النبوي وانفقوا أموالا بشأن انتظامه واتفق رأينا ورأيهم على لبس حضرة الجناب المحترم مصطفى أغا كتخدا بكر باشا والي مصر حالا فاستحسنا ذلك لبقاء علقة الدولة العلية وهم ايضا مجتهدون في اتمام مهمات الحرمين وامرونا ان نعلمكم بذلك والسلام .

ويلاحظ هنا أن التباين واضح أشد الوضوح بين الأثرين ، فقد ارتدى زيّا وطنيا أو دينيا ، غير ان التدقيق فيه يكشف اللثام عن فارق حضاري ابعد اثرا من الدلالة المباشرة . . وهذا يبدو في (بريد) نابليون بالقدر الذي يبدو في (يوميات) الجبرتي .

عند نابليون لا نخطئ قط التوسل باللهجة الدينية ومحاولة الافادة منها لدى المسلمين وهو ما يظهر على لسان الخطاب الموجه إلى جهات دينية من مشايخ مصر وأعيانها الكبار ، حين يظهر الشاه على الفرنسيين ثناء عاليا متمثلا في ذكره بالرغم من فتح المساجد وإقامة الموالد واستقبال الحجاج وما الى ذلك . اما عند الجبرتي ، فإننا لا نخطئ موقف المؤرخ العربي الفطن ، الذي يتحدث فيقدم الفعل الوحي (كتبوا ، بصموا ، الصقوا . . . الخ) إلى غير ذلك مما يشير إلى ان ما جاء به المشايخ والتجار والكبار إنما هو بناء على طلب الفرنسيين المحتلين وليس عن ارادتهم وحسب .

اجتماع الديوان

ومع معاينة النصوص والتوقف عندها يتأكد لنا زيادة الهوة بين الطرفين ، وهو ما نجده في تضاعيف هذين النصين أيضا :

كوريه رقم ١١

٢٠ فاندمير - السنة ٧ للجمهورية

« اجتماع الديوان العام في مصر

يجتمع الآن في القاهرة تحت إسم الديوان العام

نواب من جميع الأقاليم في القطر المصري ، وذلك بناء على أمر القائد العام . وقد عقدوا جلستهم الأولى في ١٦ فاندمير وكان المواطنان مونج وبرتوليه يمثلان الفرنسيين في هذه الاجتماعات بصفة مندوبين . وقد زادت من عظمة هذا الاجتماع ، الملابس الاسلامية الجميلة ورزانة وهدوء أصحابها مع من كان يرافقهم من كثرة الاتباع .

لقد اختير الشيخ عبدالله الشرقاوي رئيسا للاجتماع . وسنحيط قراءنا علماً بما ستقوم به هذه الهيئة سواء في المجال السياسي أو في مجال خدمة العلم والحضارة » .

وجاء في يوميات الجبرتي ، ج ٣ ص ٢٢ ، ٢٣

« (وفي يوم الجمعة رابع عشرينه) نبهوا على المشايخ والأعيان والتجار ومن حضر من الأقطار بالحضور إلى الديوان العام ومحكمة النظام بكرة تاريخه وذلك ببيت مرزوق بيك بحارة عابدين فلما أصبح يوم السبت أعادوا التنبيه بحضورهم بالديوان القديم ببيت قائد أغا بالأزبكية فتوجه المشايخ المصرية والذين حضروا من الثغور والبلاد وحضر الوجاقات وأعيان التجار ونصارى القبط والشوام ومدبرو الديوان من الفرنسيس وغيرهم جمعا موفورا فلما شرع بهم القائم شرع ملطي القبطي الذي عملوه قاضي في قراءة فرمان الشروط والمناقشة فابتدر كبير المدبرين في إخراج طومار آخر وناوله للترجمان فنشره وقرأه وملخصه ومضمونه الأخبار بأن قطر مصر هو المركز الوحيد وأنه أخصب البلاد وكان يجلب إليه المتاجر من البلاد البعيدة وأن العلوم والصنائع والقراءة والكتابة التي يعرفها الناس في الدنيا أخذت عن أجداد أهل مصر الأول ولكون قطر مصر بهذه الصفات طمعت الأمم في تملكه فملكه أهل بابل وملكه اليونانيون والعرب والترك الآن إلا أن دولة الترك شددت في خرابه لأنها إذا حصلت الثمرة قطعت عروقها فلذلك لم يبقوا بأيدي الناس الا القدر اليسير وصار الناس لأجل ذلك مختفين تحت حجاب الفقر وقاية لأنفسهم ومن سوء ظلمهم ثم ان طائفة الفرنساوية بعدما تمهد أمرهم وبعد صيتهم بقيامهم بأمور الحرب اشتاقت أنفسهم لاستخلاص مصر مما هي فيه وإراحة أهلها من تغلب هذه الدولة القعمة جهلا وغباوة فقدموا وحصل لهم النصرة ومع ذلك لم يتعرضوا لأحد من الناس ولم يعاملوا الناس بقسوة وان غرضهم تنظيم أمور مصر وإجراء خلجانها التي دثرت ويصير لها طريقان طريق إلى البحر الأبيض وطريق إلى البحر الأحمر فيزداد خصبها وريعها ومنع القوي من ظلم الضعيف وغير ذلك استجلابا لخواطر أهلها وإبقاء للذكر الحسن فالمناسب من أهلها ترك الشغب وإخلاص المودة وان هذه الطوائف المحضرة من الاقاليم يترتب على حضورها أمور جليلة لأنهم أهل خبرة وعقل فيسألون عن أمور ضرورية ويجيبون عنها فينتج لصاري عسكر من ذلك ما يليق صنعه إلى آخر ما سطروه من الكلام قلت ولم يعجبني في هذا التركيب الا قوله القعمة جهلا وغباوة بعد قوله اشتاقت انفسهم ومنها قوله بعد ذلك ومع ذلك لم يتعرضوا لأحد إلى آخر العبارة ثم قال الترجمان نريد منكم يامشايخ ان تختاروا شخصا منكم يكون كبيرا ورئيسا عليكم ممتثلين أمره فقال بعض الحاضرين الشيخ الشرقاوي فقال نُو نُو وإنما ذلك يكون بالقرعة فعملوا قرعة بأوراق فطلع الأكثر على الشيخ الشرقاوي فقال حينئذ يكون الشيخ عبدالله الشرقاوي هو الرئيس فتم هذا الأمر حتى زالت الشمس فأذنوا لهم في الذهاب والزموهم بالحضور في كل يوم .

ومع تتابع المقارنة ، كما نرى ، يعمق التباين أكثر ويتأكد .. فبينما نجد لفظة (امر) مشفوعة بالقائد العام نجد الجبرتي يذكر لفظ (نبهوا) و (أعادوا التنبيه) ، وهو ما يعيد على الأذهان دلالة الألفاظ في كشف السلوك الذي هو من صور الذات والخاصية الحضارية . كما يلفت النظر هنا ، ايضا ، ان صحيفة نابليون تذكر هذه المظاهر التي تقترب من السلوك الدستوري ، فإن الجبرتي بعد أن يسرد بعضها لا يعجبه فيها إلا مقطعا واحدا هو (القمم جهلا وغباوة) ، وهو ما يشير إلى أن الاحتفاء بالبيان والمجاز في الحضارة العربية هو إحتفاء يفوق النظام والوسائل الدستورية بمعناها السياسي في الحضارة الأوروبية .

ولا يمكن هنا أيضا أن نغفل الوصف البدهي لانتخاب أو اختيار الحاكم هنا ، فبينما تذكر اللغة الفرنسية أن ذلك تم بواسطة الاختيار بالطريقة الدستورية ، فإن الجبرتي لا يعثر في التعبير عن هذا إلا كلمة مثل (قرعة) .

وبين الاختيار وإجراء القرعة معان ظاهرية ودلالات أكثر بعدا وعمقا في الحضارتين الشرقية والغربية بالطبع .

وربما أشرنا إلى وعي صحيفة نابليون بالواقع المصري منذ أبعد حقبات التاريخ مما يلح على الدافع القومي ، في وقت ، بدا الدافع الاسلامي مازال هو الدافع الوحيد ، على وجه التقريب ، الذي يرسم الملامح العامة لاقطار الشرق العربي .

ورغم أننا سنلحظ في نهاية فترة الوجود الفرنسي في مصر وعيا فائقا لدى الجبرتي وعديد من (المشايخ) المصريين في تفهم هذا التباين بين الشرق والغرب ودلالاته ، فإننا سوف نلحظ مراحل هذا التباين تمضي رويدا رويدا ..

وقبل أن نصل إلى نهاية هذا البحث ، سوف نجتهد أن نختار نصين يعبران أكثر منهما عن حالة المفارقة بين الحضارتين ، وهما نصان محملان بالمعاني الناهضة التي تؤكد هذا ..

منشور الثورة :

١٠ بروميير - السنة السابعة للجمهورية

القاهرة في ٦ بروميير سنة ٧

« في فجر يوم ٣٠ فاندمير ظهرت بعض التجمعات في مدينة القاهرة وفي الساعة ٧ صباحا تجمع جمع غفير ، أمام باب القاضي ابراهيم حاتم افندي وهو رجل محترم باخلاقه وصفاته . ذهب إليه وفد من عشرين شخصا من أبرز الشخصيات وأرغمه على أن يعتلي جواده ويصحبهم إلى .. ثم مضوا في طريقهم إلى .. وبينما هم في الطريق وجه رجل عاقل رشيد نظر القاضي إلى أن الجمع يضم عددا قليلا وغير منظم من الرجال ، كل ما يريدونه هو تقديم عريضة فبهر القاضي من هذه الملاحظة مقتنعا بها ثم ترجل عن جواده وذهب إلى منزله .

ولكن ذلك لم يرق للجماهير الغاضبة فانقضت عليه وعلى أهل بيته ورجمتهم بالحجارة وضربتهم بالعصي وسلبت ونهبت ما في المنزل .

ولما ذهب الجنرال دوبوي قائد الحامية إلى مكان الحادث في غضون ذلك وجد جميع الشوارع قد سدت أمامه وكان هناك قائد كتيبة تركي فلما رأى الغوغاء واستحال عليه تهدئتها بالحسنى أطلق النار للارهاب فاستشاطت الجموع غضبا وزاد هياجها فهاجمها الجنرال دوبوي بجنده وشتت كل من تصدى له وفتح لنفسه طريقا ولكنه أصيب بضربة رمح تحت إبطه فانقطع شريان أمهله الحياة لمدة ثماني دقائق فقط .

وتسلم القيادة من بعده الجنرال بون وقصفت المدافع وتبودلت النيران في جميع الشوارع وسطت الجماهير على بيوت الأغنياء تسلبها وتنهبها .

وفي المساء كانت المدينة قد هدأت كلها تقريباً إلا حي الجامع الأكبر حيث كان يجتمع مجلس الثوار الذين أقاموا المتاريس في الشوارع المؤدية له .

وفي منتصف الليل تمركز الجنرال دومارتان على رابية بين القلعة والقبة ، التي تقع على بعد حوالي ٣٠٠ متر من الجامع الأكبر ومعه ٤ مدافع .

كان العرب والفلاحون يسيرون متلهفين لنجدة الثوار فأمر الجنرال لان للجنرال فو بالهجوم على نحو ٤ أو ٥ آلاف فما أن رأوهم حتى فروا بأسرع مما كان متوقعاً وغرق منهم عدد كبير في مياه الفيضان .

وفي صباح اليوم الثاني أرسل الجنرال دوماس طلائع فرقة من الخيالة لاستطلاع الأمور فطرد العرب بعيداً عن القبة .

وفي الساعة الثانية بعد الظهر كان كل شيء هادئاً خارج سور المدينة . وعندما تقدم رجال الديوان وكبار المشايخ ورجال الشريعة نحو المتاريس المقامة في حي المسجد الأكبر رفض الثوار السماح لهم بالمرور واستقبلوهم بطلقات البنادق .

وكان الرد في الساعة الرابعة بإصلائهم ناراً حامية من مدفعية القلعة ومدفعية الجنرال دومارتان وفي أقل من عشرين دقيقة من قصف المدافع رفعت الاستحكامات والمتاريس وانفض المتظاهرون من الحي واستولت قواتنا على المسجد وعاد الهدوء التام إلى كل المنطقة .

وتقدر خسائر الثوار بحوالي ٢،٥٠٠ قتيل وخسائرنا ١٦ جندياً قتلوا و ١١ مصاباً فيهم واحد خنقه الثوار في الشارع و ٢٠ رجلا من مختلف الوحدات والرتب .

إن الجيش يشعر بخسارته في فقدان الجنرال دوبوي الذي سبق أن أعطاه الموت في مفاجآت الموت مائة مرة .

وعندما ذهب ياورنا سولكوسكي في فجر يوم أول بروميير لاستطلاع الحركات التي كانت تبدو خارج المدينة هاجته بدوره الجماهير في ضاحية من الضواحي ولما انزلقت أرجل حصانه انهالت عليه الجماهير ولم تلتئم الجراح التي أصابته في معركة الصالحية فمات .

لقد كان ضابطاً ذا مستقبل عظيم » .

أما في (يوميات) الجبرتي ، ج ٣ ص ٢٥ - ٢٧ فنقرأ في نفس الحادثة :

« (وفي يوم السبت عاشر جمادي الأول) عملوا الديوان واحضروا قائمة مقررات الأملاك والعقار فجعلوا على الأعلى ثمانية فرانسة والأوسط ستة والأدنى ثلاثة وما كان أجرته أقل من ريال في الشهر فهو معاف وأما الوكائل والخانات والحمامات والمعاصر والسيارج والحوانيت فمنها ما جعلوا عليه ثلاثين وأربعين بحسب الخسة والرواج والاتساع وكتبوا بذلك مناشير على عادتهم والصقوها بالمفارق والطرق وأرسلوا منها نسخاً للأعيان وعينوا المهندسين ومعهم أشخاص لتمييز الأعلى من الأدنى وشرعوا في الضبط والإحصاء وطافوا ببعض الجهات لتحرير القوائم وضبط أسماء أربابها ولما أشيع ذلك في الناس كثر لغطهم واستعظموا ذلك والبعض استسلم للقضاء فانتبذ جماعة من العامة وتناجوا في ذلك

ووافقهم على ذلك بعض المتعممين الذي لم ينظر في عواقب الأمور ولم يتفكر أنه في القبضة مأسور فتجمع الكثير من الغوغاء من غير رئيس يسوسهم ولا قائد يقودهم وأصبحوا يوم الأحد متحزبين وعلى الجهاد عازمين وابرزوا ما كانوا أخفوه من السلاح وآلات الحرب والكفاح وحضر السيد بدر وصحبته حشرات الحسينية وزعر الحارات البرانية ولهم صياح عظيم وعول جسيم ويقولون بصياح في الكلام نصر الله دين الاسلام فذهبوا إلى بيت قاضي العسكر وتجمعوا وتبعوا ممن على شاكلتهم نحو الألف والأكثر فخاف القاضي العاقبة وأغلق أبوابه وأوقف حجابه فرجموه بالحجارة والطوب وطلب الهرب فلم يمكنه الهروب وكذلك اجتمع بالأزهر العالم الأكبر وفي ذلك الوقت حضر ديبوي بطائفة من فرسانه وعساكره وشجعانه فمر بشارع الغورية وعطف على خط الصنادقية وذهب إلى بيت القاضي فوجد ذلك الزحام فخاف وخرج من بين القصرين وباب الزهومة وتلك الأخطاط بالخلائق مزحومة فبادروا إليه وضربوه واثخنوا جراحاته وقتل الكثير من فرسانه وأبطاله وشجعانه فعند ذلك أخذ المسلمون حذرهم وخرجوا يهرعون ومن كل حدب ينسلون ومسكوا الأطراف الدائرة بمعظم أخطاط القاهرة كباب الفتوح وباب النصر والبرقية إلى باب زويلة وباب الشعرية وجهة البندقانيين وما حاذاها ولم يتعدوا جهة سواها وهدموا مصاطب الحوانيت وجعلوا أحجارها متاريس للكرنكة لتعوق هجوم العدو في وقت المعركة ووقف دون كل متراس جمع عظيم من الناس واما الجهات البرانية والنواحي الفوقانية فلم يفزع منهم فازع ولم يتحرك منهم أحد ولم يسارع وكذلك شذ عن الوفاق مصر العتيقة وبولاق وعذرهم الأكبر قربهم من مساكن العسكر ولم تزل طائفة المحاربين في الأزقة مترسين فوصل جماعة من الفرنساوية وظهروا من ناحية المناخلية وبندقوا على متراس الشوائين وبه جماعة من مغاربة الفحامين فقاتلوهم حتى أجلوهم عن المناخلية أزالوهم وعند ذلك زاد الحال وكثر الرجف والزلزال وخرجت العامة عن الحد وبالغوا في القضية بالعكس والطرد وامتدت ايديهم الى النهب والخطف والسلب فهجموا على حارة الجوانية ونهبوا دور النصارى والشوام والأروام وما جاورهم من بيوت المسلمين على التمام واخذوا الودائع والأمانات وسبوا النساء والبنات وكذلك نهبوا خان الملايات وما به من الأمتعة والموجودات وأكثروا من المعايب ولم يفكروا في العواقب وباتوا تلك الليلة سهرانين وعلى هذا الحال مستمرين وأما الافرنج فإنهم أصبحوا مستعدين وعلى تلال البرقية والقلعة والقبين واحضروا جميع الآلات من المدافع والقنابر والبنبات ووقفوا مستحضرين ولأمر كبيرهم منتظرين وكان كبير الفرنسيين أرسل الى المشايخ مراسلة فلم يجيبوه عنها وعلى من المطاولة هذا والرمي متتابع من الجهتين وتضاعف الحال ضعفين حتى مضى وقت العصر وزاد القهر والحصر فعند ذلك ضربوا بالمدافع والبمبات على البيوت والحارات وتعمدوا بالخصوص الجامع الأزهر وجروا عليه المدافع والنبر وكذلك ما جاوره من أماكن المحاربين سوق الغورية والفحامين فلما سقط عليهم ذلك ورأوه ولم يكونوا في عمرهم عاينوه نادوا يا سلام من هذه الالام يا خفي الألطاف نجنا مما نخاف وهربوا من كل سوق ودخلوا في الشقوق وتتابع الرمي من القلعة

والليمان حتى تزعزعت الأركان وهدمت في مرورها حيطان الدور وسقطت في بعض القصور ونزلت في البيوت والوكائل وأصمت الآذان بصوتها الهائل فلما عظم هذا الخطب وزاد الحال والكرب ركب المشايخ إلى كبير الفرنسيين ليرفع عنهم هذا النازل ويمنع عسكرهم من الرمي المتراسل وكفّهم كما كفّ المسلمون عن القتال والحرب خدعة وسجال فلما ذهبوا اليه واجتمعوا عليه عاتبهم في التأخير واتهمهم في التقصير فاعتذروا اليه فقبل عذرهم وأمر برفع الرمي عنهم وقاموا من عنده وهم ينادون بالأمان في المسالك وتسامع الناس بذلك فردت فيهم الحرارة وتسابقوا لبعضهم بالبشارة واطمأنت منهم القلوب وكان الوقت قبل الغروب وانقضى النهار وأقبل الليل وغلب على الظن أن القضية لها ذيل وأما أهل الحسينية والعطوف البرانية فانهم لم يزالوا مستمرين وعلى الرمي والقتال ملازمين ولكن خانهم المقصود وفرغ منهم البارود والافرنج اتخنوهم بالرمي المتتابع وبالقنابر وبالمدافع الى أن مضى من الليل نحو ثلاث ساعات وفرغت من عندهم الأدوات فعجزوا عن ذلك وانصرفوا وكف عنهم القوم وانحرفوا وبعد هجمة من الليل دخل الافرنج المدينة كالسيل ومروا في الأزقة والشوارع ولا يجدون لهم مانع كأنهم الشياطين أو جند ابليس وهجموا ما وجدوه من المتاريس ودخل طائفة من باب البرقية ومشوا الى الغورية وكروا ورجعوا وترددوا وما هجموا وعلموا باليقين بأن لا دافع لهم ولا كمين وتراسلوا ارسالاً رُكباناً ورجالاً ثم دخلوا الى الجامع الأزهر وهم راكبون الخيول وبينهم المشاة كالوعول وتفرقوا بصحنه ومقصورته وربطوا خيولهم بقبلته وعاثوا بالأروقة

والحارات وكسروا القناديل والسهارات وهشموا خزائن الطلبة والمجاورين والكتبة ونهبوا ما وجدوه من المتاع والأواني والقصاع والودائع والمخبآت بالدواليب والخزانات ودشتوا الكتب والمصاحف على الأرض طرحوها بارجلهم ونعالهم داسوها وأحدثوا فيه وتغوطوا وبالوا وتمخطوا وشربوا الشراب وكسروا أوانيه وألقوا بصحنه ونواحيه وكل من صادفوه عروه ومن ثيابه اخرجوه وأصبح يوم الثلاثاء فاصطف منهم حزب بباب الجامع فكل من حضر للصلاة يراهم فيفر راجعاً ويسارع وتفرقت طوائفهم بتلك النواحي أفواجاً وافتخذوا السعي والطواف بها منهاجاً وأحاطوا بها إحاطة السوار ونهبوا بعض الدور بحجة التفتيش عن النهب وآلة السلاح والضرب وخرجت سكان تلك الجهة يهرعون للنجاة بأنفسهم طالبون وانتهكت حرمة تلك البقعة بعد أن كان اشرف البقاع ويشرف الناس في سكناها ويودعون عند أهلها ما يخافون عليه الضياع والفرنساوية لا يمرون بها إلا في النادر ويحترمونها عن غيرها في الباطن والظاهر فانقلب بهذه الحركة منها موضوع وانخفض على غير القياس المرفوع ثم ترددوا في الأسواق ووقفوا صفوفاً مثنياً وألوفاً فإن مرّ بهم أحد فتشوه وأخذوا ما معه وربما قتلوه ورفعوا القتلى والمطروحين من الإفرنج والمسلمين ووقف جماعة من الفرنساويين ونظفوا مراكز المتاريس وأزالوا ما بها من الأتربة والأحجار المتراكمة ووضعوها في ناحية لتصير طرق المرور خالية وتحزبت نصارى الشوام وجماعة أيضاً من الأروام الذين انتهبت دورهم بالحارة الجوانية ليشكوا لكبير الفرنسيس ما لحقهم من الرزية واغتنموا الفرصة وأظهروا ما هو بقلوبهم كمين

وضربوا فيهم المضارب وكأنهم شاركوا الإفرنج في النوائب وما قصدهم المسلمون ونهبوا ما لديهم الا لكونهم منسوبين إليهم مع أن المسلمين اللذين جاوروهم نهبوهم الدغر ايضاً وسلبوهم وكذلك خان الملايات المعلوم الذي عند باب حارة الروم وفيه بضائع المسلمين وودائع الغائبين فسكت المصاب على غصته واستعوض الله في قضيته لأنه إن تكلم لا تسمع دعواه ولا يلتفت إلى شكواه .

وانتدب برطلمين للعسس على من حمل السلاح واختلس وبث أعوانه في الجهات يتجسسون في الطرقات فيقبضون على الناس بحسب أغراضهم وما ينهيه النصارى من إيقاعهم فيحكم فيهم لمراده ويعمل برأيه وقياده ويأخذ منهم الكثير ويركب في موكبه ويسير وهم موثوقون بين يديه بالحبال ويسحبهم الأعوان بالقهر والنكال فيودعونهم السجونات ويطالبونهم بالمنهوبات ويقررونهم بالعقاب والضرب ويسألونهم عن السلاح والآلات والحرب ويدل بعضهم على بعض فيقبضون على المدلول عليهم أيضاً القبض وكذلك فعل مثل ما فعلوا اللعين الآغا وتجبر في أفعاله وطغى وكثير من الناس ذبحوهم وفي بحر النيل قذفوهم ومات في هذين اليومين وما بعدهما أمماً كثيرة لا يحصى عددها إلا الله وطال بالكفرة بغيهم وعنادهم ونالوا من المسلمين قصدهم ومرادهم وأصبح يوم الأربع فركب فيه المشايخ اجمع وذهبوا لبيت صارى عسكر وقابلوه وخاطبوه في العفو ولاطفوه والتمسوا منه أماناً كافياً وعفواً ينادون به باللغتين شافياً لتطمئن بذلك قلوب الرعية ويسكن روعهم من هذه الرزية فوعدهم وعداً مشوباً بالتسويف وطالبهم بالتبيين والتعريف عمن تسبب من المعممين في إثارة العوام وحرضهم على الخلاف والقيام فغالطوه عن تلك المقاصد فقال على لسان الترجمان نحن نعرفهم بالواحد فترجوا عنده في اخراج العسكر من الجامع الأزهر فأجابهم لذلك السؤال وأمر باخراجهم في الحال وابقوا منهم السبعين أسكنوهم في الخطة كالضابطين ليكونوا للأمور كالراصدين وبالأحكام متقيدين ثم انهم فحصوا على المتهمين في إثارة الفتنة وطلبوا الشيخ سليمان الجوسقي والشيخ احمد الشرقاوي والشيخ عبد الوهاب الشبراوي والشيخ يوسف المصيلحي والشيخ اسماعيل البراوي وحبسوهم ببيت البكري وأما السيد بدر المقدسي فإنه تغيب وسافر إلى جهة الشام وفحصوا عليه فلم يجدوه وتردد المشايخ لتخليص الجماعة المعوقين فغولطوا واتهم أيضاً ابراهيم افندي كاتب البهار بأنه جمع له جمعاً من الشطار وأعطاهم الأسلحة والمساوق وكان عنده عدة من المماليك المختفين والرجال المعدودين وقبضوا عليه وحبسوه ببيت الآغا » .

وعلى هذا النحو ، نصل إلى شيء هام يلخصه موقف الجبرتي نفسه كاحدى القيادات الدينية المثقفة ، فهو ، كما رأينا ، لم يكن راضياً عن الثورة ، وعدم رضاه يعود الى أسباب كثيرة لعل من اهمها أنه كان محافظاً شديد المحافظة ، ومن ثم ، تبرمه بالعنف ، فضلاً عن الوعي الذي دفعه ليرى في الثورة عبثاً ما دام أصحابها لم يتخذوا العدة لمواجهة عدو مستعد مدجج بأحدث الأسلحة ، غير أن المحافظة كانت العامل الأول في موقفه .

ويمكن أن نشير بعد ذلك إلى أسباب أخرى منها أسلوب الجماهير غير المنظم متمثلاً في الفوضى الضاربة باطنابها والحركة التلقائية دون ما قيادة أو تنظيم . .

ويبدو عدم رضاه في لوم القيادات ، أو التمرد لأنهم آثروا العاطفة والغوغائية وهم من يسميهم

(المعممين) ، وقد كان الأولى بهم في رأيه أن يتدبروا قبل أن يقدموا على هذه الفعلة الهوجاء التي لم يجنوا من ورائها غير الفشل .

ويترجم عدم رضاه أيضاً وصفه الغريب لرجال الثورة ، وهو في الوقت نفسه يترجم موقفه منهم حين يصفهم فيقول (الغوغاء أو الحشرات أو الدعر) ، فعلى الرغم مما يبدو من القسوة في هذا الرأي ، فإنه لا مفر من قبول رأيه في ضوء عصره ، إنه من العبث التمرد على قوات أقوى مما ينتج عنه خسائر كثيرة منها مما كان يصحب هذا التمرد غير المنظم من حركة سلب ونهب وتخريب ودمار يصل الى درجة بعيدة .

ونخطو خطوة أخرى لنتجاوز مفهوم الجبرتي المتباين إلى دلالة القاطة ، لنرى ، من ثم ، عمق هذا التباين بين العالمين ، فبينما نقرأ في أوراق الجبرتي (المعممين ، الجهاد حشرات الحسينية وزعر الحارات البرانية ، المسلمون ، الكفار ، الشطار ، ضربوا بالمدافع ، وتعمدوا بالخصوص الجامع الأزهر) فان الدلالة تختلف في الفاظ صحيفة نابليون حين نقرأ (التجمعات ، قائد كتيبة تركي ، الجماهير ، العرب والفلاحون ، المتاريس حول المسجد الأقصى ، المتظاهرون ، خسائر الثوار . .) مما يشير الى اختلاف العالمين الشرقي والغربي اختلافاً كبيراً ، فاذا جاوزنا المعنى الظاهر لوصلنا الى غابات البيان والبديع والمجاز تلك التي تظل السمة الغالبة على أسلوب الجبرتي ، اذ لا نخطأ هذا السجع المتتابع واحتواء تاريخه للتراجم والأخبار في آن واحد وتسجيله للأحداث في شكل (يوميات) أي بشكل مباشر واحتوائه على وثائق وعديد من الروايات المدونة بنصوصها كما عرفت في هذا الزمن سواء بعجميتها أو عربيتها أو حتى ركاكتها وهذه الخواطر التي تدون كلها عن لصاحبها فضلاً عن احتواء الكتاب لبعض النوادر والأشعار والزخارف اللفظية وما إلى ذلك مما يشير إلى أن منهج الجبرتي في تسجيل التاريخ إنما يعود الى المنهج الاسلامي - لا الغربي - الذي يمتد الى ابن أياس واحمد شلبي عبد الغني ثم الاسحاقي وابن ابي السرور البكري الصديقي ثم عبد الله الشرقي في عصره .

ويمكن أن نضرب مثلاً لهذا التباين في لفظة (الجمهور) التي ذكرت بمعنى يختلف عن لفظة (جهور) في موضع آخر ، فلكل موضع استخدام مختلف ، يقترب أو يبتعد من التأثر بالمدرسة الاسلامية حسب اقترابه أو ابتعاده من أحداث عصره والمؤثرات التي أسهمت في تحديد المعنى ، وفي جميع الحالات فإن التفسير يرتبط بالعصر .

وقد نذهب أكثر في درجات التباين بين الأثرين . . ففي حين يلاحظ أن الشرارة التي أوقدت الثورة عند الجبرتي تمثلت في ضرائب (الأملاك والعقار) ، فإن وثائق الفرنسيين لا تذكر هذا السبب ، وليس معنى هذا أن الضرائب هي السبب المباشر وراء الثورة ، ولكنها ذريعة لهذا الاختلاف بين الجانبين .

وفي هذا يمكن تأكيد أن أسباب الثورة لا تجاوز مفهوم الاختلاف بأية حال ، وهو اختلاف بواعث كثيرة بعضها مادي وبعضها معنوي .

أما المادي فهو يتمثل في جملة من تعليمات الادارة الفرنسية التي اضطرت اليها والتي كانت جديدة بالنسبة الى شعب مغاير من أمثال القروض والبيوع الاجبارية وأوامر الاستيلاء والغرامات وما الى ذلك ، أما المعنوي ، فهو ما تمثل في تعليمات أخرى كانت تظهر الباعث المادي لكنها تطوي الباعث المعنوي مثل أمر أصحاب الحوانيت باضاءة مصابيح الشوارع طوال الليل أمام الحوانيت ، وأمر نابليون بهدم عدة بيوت لأنها عاقت الاستحكامات . والى غير ذلك من البواعث التي اندهش الشعب لغرابتها بالنسبة اليه ، ولم تكن لتستطيع

هذه الأوامر أو التعليمات المغايرة أن تعمل شيئاً في شعب كان فقهاؤه يدعون الى الثورة (خمس مرات في اليوم) على رأي كرستوفر هيرولد (بونابرت في مصر ، ٢٦٢)

وربما ارتبط بهذا تأرجح موقف الجبرتي أيضاً في أكثر من مرة لقراءة أعمال الفرنسيين المختلفين عن شعب أعزل ، وهو موقف ينتمي ، كما أسلفنا ، إلى فكره الذي فهم العدل على أنه إقامة الشريعة الاسلامية والرفق بالناس خاصة اذا كان الحاكم هذه المرة أجنبياً ، فهو يعلق على موقف القائد الفرنسي ـ نابليون ـ بعد أن أرسل المنشور الأول وقال فيه (انني ما قدمت لكم الا لكيما اخلص حقكم من يد الظالمين) فان الجبرتي يرد مباشرة في (مظهر التقديس) قائلاً (هذه أول كذبة ابتدرها وفرية ابتكرها) (ص ٢ ، ٣) ، كما أن يوميات (العجائب ، ج ٣) زاخرة بضروب ظلم الفرنسيين ، فكما نرى في الوصف السابق لأحداث ثورة القاهرة الأولى ، فإنه يعلق على أفعال الفرنسيين لإخماد الثورة ، إنهم ، أي الفرنسيون ، قد (نالوا من المسلمين قصدهم ومرادهم) (ج ٣ ، ص ٢٧) ويضيف معدداً ما يفعلون من (استمرار القبض على الناس وكبس البيوت بأدنى شبهة) وما إلى ذلك حتى لم يسلم من هذا المصير أحد من فئات الشعب .

وعلى أية حال ، فإن دراسة الجبرتي في علاقته بالغرب واستبطان البنى الزمنية أو الدلالات الفكرية يدلان على شقة الخلاف بين هذين العالمين ، في وقت لم يكن المصريون خلال قرون بعيدة الى الوراء ، قد اختلفوا في رأيهم بعد عن الصليبيين سواء في قدراتهم الحربية أو الحضارية ، حتى إذا ما جاءوا هذه المرة ، بدأ الصراع مغايراً نتيجة لأن العالم كان مغايراً .

ومن هنا ، فإن (الصدمة) الأولى كانت كافية للسير في العالم الغربي أو في عصره ، لكن بمقومات عالمنا نحن وعصرنا أيضاً .

والسؤال يظل هو : ما هي أهم الدوافع وراء دواعي التدوين والتعبير ؟ فلنحاول الاجابة عنه . .

أن الدافع الأول الذي لا نستطيع التخلص منه قط ، يظل إختلاف الشرق عن الغرب ، وهو اختلاف تغاير . . وكما اسلفنا ، فإن تقليدية الجبرتي ، وإن كان مغالياً فيها ، لا تحمل بالضرورة تخلفاً حضارياً ، كما أن رؤية نابليون ، وان كان طموحاً فيها ، تنطوي بالضرورة على هدف حضاري .

ويمكن أن نتابع مع ذلك عدداً من التفريعات وراء هذا التغاير .

لقد كان الجبرتي أثناء الوجود الفرنسي يسجل في كراساته الخاصة أعمال ومنشورات القادة ومراسلاتهم كما وصلت اليه ، وراح يسجل أيضاً ما رآه في الغالب رأي العين في أوراق متناثرة يسميها (طيارات) حتى اذا ما خرج الفرنسيون وكان لا بد أن يمضي وقت طويل على هذا عمد ان يبدأ بعد ذلك إلى تسجيل تاريخه بغرض تذكير الناس ما حدث والافادة منه . . أما نابليون ، فقد اختلف في صحيفته عن يوميات الجبرتي ، إذ سعى إلى طبعها لنشرها بين أفراد جيشه للتعرف على أخبار أوروبا وأخبار البلد التي تواجدوا فيها حتى تحمل هذه الجريدة الأخبار إلى الخارج وتحمل أيضاً أخبار الخارج إلى الداخل لكي يتسنى فهم ما يحدث خارج المستعمرة الجديدة أو في أطرافها .

لقد راح الجبرتي يدون (يومياته) بينه وبين نفسه ؛
وراح نابليون يدون الأخبار بينه وبين الآخرين ؛
كان الجبرتي يهدف الى تسجيل ما يرى ؛
أما نابليون فكان يهدف إلى إملاء ، ارادته من خلال تجربة الاستعمار .

ومن هنا ، عاد الجبرتي إلى كراسته التي سجل فيها الأحداث حتى بعد خروج الفرنسيين ، أما نابليون ، فقد راح يرسل وقتها أعداداً كبيرة منها إلى كليبر في الاسكندرية ليطبع منها ما يستطيع من الكميات لبعيد توزيعها على رجاله .

كان الجبرتي مؤرخاً وطنياً ينتمي الى الشرق ، أما نابليون ، فقد كان قائداً حالماً ينتمي إلى الغرب ، غرب القرن الثامن عشر بأحلامه الصاعدة .

وهو ما يفسر احترام نابليون رجال الدين المصريين في الظاهر ، بينما في (بريد) الحملة راح يسجل ما يعن له بقصد تبرير سياسته والتكريس لها .

سبب آخر يحدد دوافع الكتابة عند الإثنين ، فالجبرتي لم يكن ليسعى لغير تسجيل « اليوميات » . أما نابليون ، فقد كانت أحلامه (الزاهية) التي استولت عليه دافعاً له ليغلو في أخباره غلواً كثيراً ، وهو نابليون الذي قال أثناء فترة نفيه حين راح يسترجع فترة وجوده الأول في مصر (في مصر ، وجدت نفسي وقد تحررت من قيود حضارة مزعجة . كانت الأحلام تملأ رأسي . . ورأيتني أؤسس ديناً ، وأزحف على آسيا وأنا امتطي فيلاً وعلى رأسي عمامة وفي يدي القرآن الجديد الذي كنت سأؤلفه ليلائم حاجياتي . وكنت سأجمع في مشروعاتي بين خبرات العالمين ، وأسخر لمنفعتي مسرح التاريخ كله . . لقد كانت الفترة التي قضيتها في مصر أجمل فترات حياتي لأنها كانت أحفلها بالأحلام) (بونابرت في مصر لكرستوفر هيرولد ص ٩ - ١٠) .

أما الجبرتي ، فان الذي راح يسجل (يومياته) ليس أحلامه الخاصة ، وإنما كان صوت مجتمع كامل ، ذلك ، لانه لا يمكن اعتبار هذه (اليوميات) كتابات فردية أو فضفاضة بغرض إزجاء الوقت أو التكريس لهدف ذاتي بأية حال . فالمعروف أن النتاج الفكري أو التاريخي للمؤرخين أعمال فردية في وقت تظل فيه هناك علاقة أكيدة قائمة بين الفرد والجماعة .

ومن هنا ، يمكن اعتبار (العجائب) أكثر صدقاً وعفوية من (البريد) ، أو على الأقل أكثر صدقاً في التعبير عن روح الجماعة أكثر من غيره .

وهذا يصل بنا الى دافع آخر . . فالمنهجية التي كتب بها الجبرتي (يومياته) إنما كانت تراثية ، ضمن ما تراثي ، زي المؤرخين السابقين عليه في العصر العثماني ، يبدأ تاريخه بمقدمة ثم يلم إلمامة سريعة بتاريخ مصر - على عادة مؤرخي هذه الحقبة - حتى العصر العثماني ، ثم يتدرج منه إلى أواخر المائة الحادية عشرة ، وإن يكن تاريخه الفعلي يبدأ عام ١١٠٠هـ/١٦٨٨م إلى غير ذلك حتى يصل الى الحملة الفرنسية فيقسم كتابه الى أجزاء ويخصص الجزء الثالث منه إلى الحملة حتى ينتهي من تدوين هذا الجزء الثالث عام ١٢٢١هـ/١٨٠٦م .

أما نابليون ، فإن اختلاف المنهج والقصد حتم عليه أن يجاوز المنطق التاريخي في إثبات الحوادث وتسجيلها ، بل وراح يجنح إلى المبالغة ، كما هو الحال في مناسبة مثل (وفاء النيل) ، ففي حين يلاحظ لهفة نابليون - القائد - في تأكيد حماسة الشعب بما يعادل لهفته في تحقيق أحلامه لاستتباب الأمر له بمصر ، فراح يذكر في صحيفته أنه حين عاد إلى الأزبكية بعد هذا الاحتفال فقد تبعه جمهور ضخم منشد أناشيد للمديح في وقت يذكر فيه الجبرتي - المؤرخ - أن أهل البلد (لم يخرج منهم أحد تلك الليلة) (ج ٣ من العجائب ص ١٤ - ١٥) .

لقد كانت الدوافع التي كمنت وراء الاختلاف بين نظرة الجبرتي ونظرة سلفه ، أن الأول جهد ليسجل التاريخ من وجهة نظر مؤرخ وشاهد عيان مسلم أثناء إغارة الفرنسيين على بلاده في وقت شغل فيه بونابرت كل الشغل بتحويل المثل الأعلى للحرية والمساواة وما الى ذلك من شعارات الثورة الفرنسية قبل ذلك بسنوات

فلاذ إلى السبيل الذي تستلزمه شهوته للفوز بالقوة والسلطان .

تعقيب :

يظل الجبرتي ظاهرة متفردة تماماً ، وهذا التفرد يعود أول ما يعود إلى طبيعة المرحلة التي وجد فيها ، فليس من الضروري أن يحدد موقف الجبرتي من القوى الدخيلة على مصر حينئذ بحيث أنه ينطلق من (الموقف) وحسب ، وإنما بالبحث عن مبرره في محوري الزمان والمكان .

ذلك ، لأن موقف الجبرتي المحافظ يمكن أن يمثل موقفاً مقبولاً لدينا في الظاهر ، غير أن تفسير هذه القابلية يظل سؤالاً حائراً فإن الأشياء بشكلها الظاهر يمكن أن تنال شرعية قبول وجودها كواقع ، أما محاولة فهمها أو تفسيرها ، فقد يصبح أمراً صعب المنال .

وعلى هذا النحو ، حاولنا أن نعيد كشف طبيعة هذه المغايرة التي نجدها هنا بين الجبرتي كمؤرخ سلفي شرقي ونابليون كقائد غربي حالم ، الجبرتي كعالم من علماء الأزهر العزل ، ونابليون كقائد مسلح من أخمص قدميه حتى قمة رأسه بالسلاح الغربي ووسائل التقدم العلمية .

فلنخرج من التفصيل إلى الإجمال .

لقد أكد تتابع البنى الثلاث أ ، ب ، جـ تصاعد دور رجال الدين والتجار في البنيتين الأوليين ، وهو ما بدا في كتابات بيتر جران ، بالقدر الذي بدا في (يوميات) الجبرتي ، ففي يومياته الجبرتي ، خاصة ، نلمح أنه لا يكف عن تجسيد دور التجار أو الأعيان من المصريين ، ففي موضع يكتب (قبضوا على الحاج مصطفى البشتيلي الزيات من أعيان أهالي بولاق) (ج ٣ ص ٧٧) ، وفي موضع آخر يقول (عمل ساري عسكر وليمة في بيته ودعا الأعيان والتجار والشيوخ) (ج ٣ ص ٨٠) ، مقدماً الطبقة التجارية عن فئة رجال الدين ، وهو ، يعكس الترتيب في صفحة أخرى فيقول (ذهب أكابر البلد من المشايخ والأعيان لمقابلة ساري عسكر) (ج ٣ ص ٧٩) ، وهذه الاشارات تؤكد على أن دور الأعيان والشيوخ حتى مجيء الحملة كان مؤكداً ، غير أنه بالوصول إلى البنية الثالثة في عصر محمد علي (جـ) كان قد تدهور وضع الطبقة التجارية أو الرموز الدينية في وقت كان (ولي النعم / الحاكم) معنياً بتركيز كل شيء في يد السلطة المركزية ، ومن ثم تضاءل دور النشاط الفردي والطبقة التي كانت تتهيأ لتلعب دوراً حيوياً في الأفق المصري .

ومع أن هذا بدا واضحاً في أعمال الجبرتي دون أن يبوح بالقدر الكافي ، فإن موقف الجبرتي ، العام والخاص ، ترك تداعيات كثيرة .. ففي المستوى الخاص ، كان التراث الإسلامي هو المنطق السياسي للجبرتي في نظرته للأمور ، فموقفه من الفرنسيين أو بقية الفئات الدخيلة يتسم بهذا التصور وهو ما يبرر تأرجح موقفه بين السلب والايجاب الذي فهم به موقفه من المماليك أو الحملة الفرنسية أو - حتى - محمد علي .

وهذا في السياق الأخير يعني أمراً واحداً ، هو ، أن موقفه كان يحدده فهمه لمصطلح العدل أو الحرية أو الحاكم وما إلى ذلك من المصطلحات السياسية ، ففي حين أبدى إعجابه بمنجزات المماليك في فترة عاد في فترة أخرى منتقداً لتصرفاتهم ، وهو ما فعله مع الفرنسيين ، وهو موقفه العام ، أيضاً ، من سياسة محمد علي ، ففي حين كان من أكبر المعارضين لأسلوب هذا الحاكم ، فإنه لم يستطع أن يخفي إعجابه بإصلاحات (الوالي) وهمته الكبيرة حين تعلق الأمر بمصلحة الدولة .

أي أن موقفه كان تعبيراً ذاتياً .

هذا على المستوى الخاص ، أما على المستوى العام ، فان موقفه السلبي أو الإيجابي ، لم يكن خاصة ذاتية له ، وانما كان تابعاً من الفكر الذي يمثله ، فهذا الفكر يوجد عادة قبل التعبير عنه أو ممارسته بأي موقف ، ومن هنا ، فان الواقع الشرقي في فترة الحملة الفرنسية لم يكن تابعاً من ردّ الفعل إزاء الحضارة الغربية ومنجزاتها ، بقدر ما كان تابعاً من (الأصولية) التي تتعمق بجذورها في البيئة الشرقية .

أي أن موقفه كان تعبيراً شرقياً .

وهذا يرتبط بموقفه الحضاري من القوى الدخيلة على مصر ، إذ لم يكن نابعاً من خاصية الذاتية ، ذلك ، لأننا نستطيع أن نرى - كما يذهب البعض - أن الفاعلية في المجتمع ليس هو الفرد ، وإنما « مجموع الأعمال الانسانية لطاقة اجتماعية » ، ومن هنا فان الفاعلية تظل لجماعة لا لفرد ، ولرد فعل اجتماعي وليس لنازع ذاتي .

أي ، أن موقفه كان تعبيراً اجتماعياً .

صفوة القول ، أنه يمكن إعتبار موقف عبد الرحمن الجبرتي (موقفاً) حضارياً في مواجهة موقف حضاري آخر ، مغايراً له في الطبيعة ، مساوٍ له في القدر .

* * *

بعض المصادر والمراجع :

- عجائب الآثار في التراجم والأخبار، عبد الرحمن الجبرتي، أربعة أجزاء، طبعة بولاق، بدون تاريخ.

- مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس، طبعة لجنة البيان العربي، مجلد واحد، تحقيق حسن جوهر وعمر الدسوقي، القاهرة ٦٩.

- إخبار أهل القرن الثالث عشر (مخطوطة) دار الكتب المصرية تحت (طلعت، ٢١٤٨أ).

- بونابرت في مصر، كرستوفر هيرولد، ترجمة فؤاد اندراوس، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ٦٧ ص ١٧٦.

- نظرية البنائية، د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٢ ١٩٨٠.

- عصر البنائية من ليفي ستراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ترجمة د. جابر عصفور، سلسلة (آفاق) عن دار آفاق عربية، ١٩٨٥، بغداد.

- تاريخ الفكر المصري الحديث، د. لويس عوض، دار الهلال، القاهرة ط ٣ بدون تاريخ، جزءان.

- بحوث ندوة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ٢٦-٢٧ أبريل ٧١ بمقر الجمعية بالقاهرة.

- الحداثة والحرية في فجر النهضة العربية، د. عزت قرني، عالم الفكر ٢-٣، يوليو ١٩٨٠، الكويت.

- التفاعل الحضاري، أعمال حلقة الرابطة الدولية لدراسات التفاعل الحضاري، الصادر عن بوركامبل، يونيو ١٩٨٠.

Courier de L'egypte — موجودة بدار الكتب المصرية تحت رقم: N. 1-346.11.14.

— **A. E. Crouchley, The** Economic development of Modern Egypt (London, 1938).

— **Brecht in Agypten,** Dr. Magdi Youssef. Studienverlag Dr. J. Brockmeyer, Bochum 1978.

* * *

مطالعات

الأدب المغربي الحديث في اللغة الأسبانية

حسن الوراكلي*

(١) ـ تمهيد :

بين المغرب واسبانيا في عصور تاريخها العربي من العلائق والصلات ما جعلهما شريكين في تراث ادبي ومعرفي لم يعد موضع نقاش وما كان له من أثر بعيد على تطور ثقافة الغرب في مختلف واجهاتها ومجالاتها .

ولاشك أن العناية بهذا التراث في العصر الحديث ، نشرا ودرسا ، سواء في المغرب أو في اسبانيا تكشف ، من جهة ، عن شعور المغاربة والأسبان معا بأهمية هذا التراث المشترك بينهما ، وتكشف ، من جهة ثانية ، عن جانب من جوانب التواصل والتفاعل في ميدان الابداع الوجداني والفكري بين المجتمعين مما يبلور بعض معطيات تلكم العلائق والصلات التي ربطت بينهما مدى قرون متوالية ، وهي علائق وصلات ان كان اعتراها شيء من الفتور حينا طويلا من الدهر ، فانها قد بدأت منذ عقود من السنين ، تسترد قوتها وفاعليتها ، والفضل في ذلك أو بعضه ، على الاقل ، يعود الى فئة من الدارسين الاسبان تمثلت حقيقة تاريخ امتها ووعت الدور العظيم الذي نهض به الاسباني العربي في صنع ذلك التاريخ وصياغة آثاره الثقافية والمعرفية . فعملت على احياء تلك العلائق ، وتجديد تلك الصلات بما نذرت له وقتها وجهدها من التعريف بالواقع العربي المعاصر . وقد شارك هؤلاء الدارسين الاسبان في ذلك طائفة من الباحثين العرب ، مشارقة ومغاربة ، ممن اتيحت لهم فرصة دراسة اللغة الاسبانية واجادتها فكتبوا بها وألفوا .

وفي نطاق هذا التعريف (الاسباني) بالواقع العربي المعاصر في مختلف آفاقه وواجهاته ظفر الأدب ، بوصفه وعاء وجدان وفكر ، بعناية واهتمام خاصين . فماذا كان حظ الأدب المغربي منهما ؟

(*) أستاذ محاضر ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الانسانية ـ جامعة سيدي محمد بن عبد الله ـ تطوان (المغرب)

إن الاجابة عن هذا السؤال هو ما سيحاول هذا العرض انجازه والوفاء به ، غير اننا قبل ذلك ، اي قبل ان نرصد مظاهر الاهتمام بالأدب العربي في الاسبانية ، نحب ان ننظر في دواعي هذا الاهتمام وبواعثه .

(٢) - دواعي الاهتمام وبواعثه :

وهي مختلفة ومتنوعة ، غير انه بوسعنا ان نردها الى نوعين اثنين ، احدهما عام والاخر خاص .

اما العام فنقصد به الى تلك التي حملت المستعربين الاسبان اوائل العقد الخامس من هذا القرن على الالتفات الى العالم العربي والاهتمام بآثار كتابه ، وادبائه ، وشعرائه ، وهو اهتمام قد يكون وضع في اعتباره ، بدرجة اولى ، نتاج الاعلام والرواد من المبدعين في مصر والشام والعراق والمهجر لكنه لم يغفل بحال اسهامات غير اولئك من ابناء الاقطار العربية الاخرى ، ومن ضمنها المغرب .

ولعل اهم هذه الدواعي والبواعث تمثل في مجالين اثنين ، هما :

أ - **المجال السياسي** . ففي تلك الفترة كان صوت العالم العربي بدأ يرتفع مجلجلا مدويا من فوق المنابر الدولية يطالب بحق شعوبه في الحرية ، والاستقلال وتقرير المصير في حين كانت الحركات الوطنية تتأجج في اقطاره والثورات وحروب التحرير تشتعل فوق اراضيه . كل ذلك لفت اليه انظار الناس في الغرب فتزايد اهتمامهم به واشتدت رغبتهم في معرفته .

ب - **المجال الأدبي** . كان الابداع العربي ، في مختلف صيغة وقوالبه يعرف يومئذ تحولات جذرية كان يستشرف بها افاق التطور والتجديد وكانت اثار الاعلام من امثال طه حسين والحكيم وجبران ونعيمة قد عرفت طريقها الى بعض اللغات الغربية ونالت اعجاب قرائها وتقديرهم .

وفي هذه الفترة عرف الاستعراب الاسباني طليعة جيل جديد من رجاله بقدر ما استشعروا على نحو من الادراك والوعي لم يتح مثله لاسلافهم اهمية الحيز الذي يشغله العنصر العربي في رقعة التاريخ الاسباني الادبي والفكري ، استشعروا الاهمية التي بدأ العالم العربي يكتسبها بفضل مبادراته السياسية وانجازاته الادبية . وقد حز في نفوس هؤلاء المستعربين ان يكون الاسبان - وهم الذين ليس يميزهم عن بقية الغربيين الا تمازجهم التاريخي العربي[١] أبعد الناس في الغرب (عما هو عربي) . وقد كان في هذا وذاك ما دعا افرادا من هذا الجيل الجديد من المستعربين الى الاهتمام بالادب العربي الحديث والاجتهاد في تعريف القارىء الاسباني بآثار هذا الادب واعلامه .

اما الخاص من تلك الدواعي والبواعث فيمكن اجمالها على النحو التالي :

أ - الشعور بضرورة التعرف على المغرب الذي يؤلف بالنسبة للاسبان عالما بوسعهم تأمله بمجرد الوقوف على شواطىء جنوب اسبانيا او تصفح مدوناتها التاريخية[٢] . ومع هذا ، اي مع المغرب

---

(١) انظر : Martinez Montavez, Pedro: Literatura arabe y España. p.5

(٢) انظر : Martinez Montavez, Pedro: Notas sobre el tema arabe en la poesia espanola actual. "Cuadernos de la Biblioteca espanola de Tetuan" No 3 p.13

الجغرافي والتاريخي للمغرب من اسبانيا فانه لم يكن احسن حظا من حيث معرفة الاسبان به من غيره من بقية البلدان العربية ان لم يكن اسوأها حظا من ذلك . وهذا هو ما عبر عنه احد المستعربين الاسبان حين قال بان اقرب بلدان العالم العربي الى اسبانيا هو المغرب . فهو على مرمى البصر ، غير انه بالتأكيد . وفي غمار جهلنا بالعالم العربي وخاصة ما يتعلق منه بتظاهراته الثقافية اقل بلدان العالم العربي نصيبا من معرفتنا[٣] . ومن هنا فقد كان هؤلاء المستعربون واعين بما يكتنف معالجة اي موضوع يتصل بالمغرب من عسر . غير ان هذا لم ينل من ايمان فئة منهم بوجوب تلك المعالجة لغاية هي معرفة هذا العالم المحبب الينا)[٤] و (الذي ظل موصول العلاقة مع عالمنا ولا يزال على الرغم من الظروف المتقلبة التي تتحكم غالبا في اماني الرجال الطيبة)[٥] .

ب ـ اغفال الدارسين الشرقيين للاسهام المغربي في الادب الحديث فالدراسات التي انجزها هؤلاء تميزت بكونها تركزت جميعها حول ادباء الشرق واثارهم[٦] ومن ثم فقد ظل المستعرب الاسباني ـ ومثله المستعرب الغربي بعامة ـ ممن اهلته معرفته بالعربية للاطلاع على تلك الدراسات للافادة منها فيما يعني به من تعريف بالادب العربي الحديث في غفلة عن جهل ادباء المغرب وشعرائه المحدثين وما اسهم به هؤلاء واولئك من نتاج في مجالات الابداع الادبي المختلفة . وقد اشار الاستاذ محمد بن عزوز حكيم الى ذلك في مقال له بالاسبانية عن الادب المغربي . فقال : « إن ما يجهله القارىء الاسباني جهلا يكاد يكون تاما هو وجود ادباء مغاربة ينشئون ادبهم بلغة عربية ، مبرهنين اليوم بما يكتبون وينشرون على تقدم مطرد في مجال الاداب والفنون العربية في هذا البلد »[٧] .

ج ـ تميز الأدب المغربي عن غيره من آداب الاقطار العربية الاخرى . وهو تميز يكمن ، فيما يرى بعض الدارسين من المستعربين ، في الرؤية التي يصدر عنها الكتاب المغاربة للتاريخ والثقافة المشتركين . مضافة الى اهتمام كثير منهم بالموضوع الاندلسي فيما ينشئون من شعر ويكتبون من قصص . فضلا عما ينعكس على نتاج بعضهم من تأثر ملحوظ لقرونهم في ديوان الشعر الاسباني المعاصر .

هذه الدواعي جميعها تضافرت لتجعل العناية بالادب المغربي والاهتمام بترجمته ودرسه من اوليات ما كان الاستعراب الاسباني يستهدفه من تعريف بالعالم العربي في المجالات الادبية بخاصة والثقافية بعامة .

٣ ـ حصيلة الاهتمام ومظاهرها :

ومن المفيد ان نشير هنا ـ وقبل ان نستعرض حصيلة الاهتمام في شتى مظاهرها بالادب المغربي

(٣) انظر تقديم ـ الفارة ـ لاستقصاء دي اوريا عن الادب المغربي الحديث ـ ع ٢ ص ١٣١

(٤) انظر Fernando de Agreda Burillo, Encuesta sobre la literatura marroquí, marroquí actual. Revista Almenara No 2p. 135

(٥) انظر Martínez Montavez, Notas sobre el tema arabe.. Cuadernos de la Biblioteca espanola de Tetuan No3 p. 13

(٦) انظر مقدمة استقصاء دي اوريا في الفارة ع ٢ ص ١٣٢

(٧) انظر مجلة Africa ع ١٣٣ ص ١١ (يناير ١٩٥٣)

الحديث في اللغة الاسبانية والى ان اول محاولة عكست ذلك الاهتمام وبلورته يمكن تاريخها بالترجمة التي انجزها كارلوس كيروس لرواية (طه)[٨] التي كتبها احمد حسن السكوري سنة ١٩٤١[٩] .

ولم نعرف لهذه المحاولة تاليا الا بعد سنوات حين اصدرت في العرائش الشاعرة طرينيداد شاكتث مركادر مجلة (المعتمد)[١٠] التي عنيت فيها الى جانب الشعر والادب الاسباني بترجمة الابداع الشعري المغربي بخاصة والعربي بعامة مما كان له صداه في الاوساط الادبية في اسبانيا على ما سنبين في موضع آخر من هذا البحث .

وقد شاركت (المعتمد) فضل السبق الى التعريف بالادب المغربي الحديث للقارىء الاسباني مجلة اخرى هي مجلة (كتامة)[١١] التي كان يرأس تحريرها الشاعر خاثينتو خورخي لوبث . فعل صفحاتها في الاخرى عرف قراء الادب في اللغة الاسبانية الوانا من الابداع المغربي في الشعر والقصة .

ثم توالى الاهتمام بعد ذلك بالادب المغربي على يد نخبة من الدارسين الجامعيين في اسبانيا ، اسباناً وغير اسبان ، منذ ان اصدر الدكتور بدروما رتينث كتابه (الشعر العربي المعاصر) Poesia arabe Contemporanea اواسط الخمسينات الى اليوم .

فماذا كانت حصيلة هذا الاهتمام على مدى من الزمن ينيف على ربع قرن ؟

ان بوسع الدارس ان يرصد حصيلة الاهتمام الاسباني بالادب المغربي من خلال ما انجز فيه من ترجمة واستقصاء ودراسة وهو ما سنحاول تفصيل الحديث عنه في الفقرات التالية .

اولا : الترجمة

اذا تركنا جانبا الترجمة التي انجزت لرواية (طه) لاحمد حسن السكوري جاز لنا القول بان النتاج الشعري الذي بدا يظهر لبعض الشعراء المغاربة في بعض المجلات الشعرية الاسبانية أواخر الاربعينات كان من اوائل ما ترجم من الأدب المغربي الحديث الى اللغة الاسبانية . وربما تكون قصيدة عبد القادر المقدم المعنونة بـ (قطرات الندى)[١٢] وقصيدة ابراهيم الالغي بعنوان (مناجاة القريض)[١٣] اول ما ترجم من ديوان الشعر المغربي الحديث الى الاسبانية .

ولكي نتعرف على شيء من طبيعة هذه الترجمة لابد لنا من مراجعة لـ :

---

(٨) هي رواية قصيرة فاز بها صاحبها جائزة مؤسسة الجنرال فرانكو في المباراة الادبية التي نظمت في تطوان بتاريخ ٢٣ ابريل سنة ١٩٤١ بمناسبة عيد الكتاب العربي - الاسباني . وقد نشرت الرواية بنصها العربي وترجمتها الاسبانية في نفس السنة بالعرائش .

(٩) هذا مع استثناء الترجمة التي انجزها لكتاب استاذنا عبدالله كنون « النبوغ المغربي في الادب العربي » الاستاذان محمد تاج الدين بوزيد وخيرونيمو كربيو اوربيك سنة ١٩٣٩ . وهذه الترجمة لا تعني هذا البحث .

(١٠) انظر : عن هذه المجلة مقالا لصاحبتها تريننا مركادر نشر في العدد الاول من مجلة « اللجنة الاسبانية للتعاون مع اليونيسكو » بعنوان « المعتمد » واعتماد تجربة تعايش ثقافي بالمغرب ومقالا للاستاذ فرنكودي اوريا نشر في المجلد التاسع عشر من مجلة (المعهد المصري للدراسات الاسلامية) بمدريد بعنوان : datos sobre las traducciones al arabe de la Poesía española. La Revista "Al-Motamid."

(١١) انظر عن هذه المجلة مقالا للاستاذ فرنكودي اوريا في La estafeta literaria ع ١١٥ ص ١٦ (يوليو ١٩٢٧) . ومقالا للاستاذ خاثينتو لوبث خورخي بعنوان « الشعر العربي والاسباني في رحلة التواصل » بترجمة احمد مطلوب العلم الثقافي ع ٧٠١ ص ٤ - ٥ .

(١٢) ترجمها صاحبها بعنوان Las gotas de rocio انظر مجلة « المعتمد » ع ١ ص ٤ (مارس ١٩٤٧) .

(١٣) ترجمها ادريس الديوري بعنوان Conversacion confidencial con la poesia انظر « المعتمد » ع ٢ ص ٤ (ابريل ١٩٤٧) .

١ ـ المجلات الادبية :

نهضت بعض المجلات الاسبانية ، سواء منها التي كانت تصدر في المغرب باللغتين العربية والاسبانية او التي كانت تصدر في اسبانيا باللغة الاسبانية وحدها ، بدور ملحوظ في نشر الشعر المغربي والتعريف به بين قرائها .

وكان لمجلة (المعتمد) ، كما أسلفنا الاشارة ، فضل الريادة والسبق في ذلك . فمنذ ان اصدرتها مؤسستها الشاعرة طريثيداد شانتث مركادر بمدينة العرائش سنة ١٩٤٧ وهي تعني بنشر نماذج مترجمة من الابداع الشعري المغربي بخاصة والعربي بعامة الى جانب الاسهامات الشعرية والنثرية الاسبانية . وقد قارب عدد ما نشر في (المعتمد) من نصوص شعرية مغربية مترجمة الى الاسبانية الثلاثين نصا أو استوفاها ، وباستثناء عبدالله كنون وابراهيم الالغي وادريس الجائي فان بقية الشعراء الذين ترجمت ابداعاتهم على صفحات (المعتمد) وهم : الصباغ والمقدم والبقالي والسكيرج والبوعناني والسلمي كانوا جميعا من الجيل الجديد الذي كان يستشرف لتجربته الشعرية افاقا من التجديد والتطوير سواء في المضامين أو في الأشكال متأثرا في ذلك خطوات رواد التجديد من شعراء المشرق والمهجر . وليس من شك في ان هذا التنوع في النصوص المترجمة من نتاج هؤلاء الشعراء سواء من حيث القالب او من حيث المضمون كان يضع تحت انظار القاريء الاسباني صورة للشعر المغربي يومئذ ان لم تكن تامة الملامح والقسمات فانها لم تكن تعدم ما يدل » وفي وضوح وجلاء ، على ما كانت ترهص به هذه الابداعات من استواء وتطور سيعرفهما الشعر المغربي بعد ذلك ببضع سنين .

ومن شاء ان يستبين شيئا مما كان من اصداء لهذا الشعر المترجم في الوسط الادبي الاسباني فلينظر فيما كتبه الشاعر الشهير فيثنطي اليكسندري بعد زيارته للمغرب سنة ١٩٥٣ معبرا عن اعجابه بالشعراء المغاربة الذين التقى بهم اثناء زيارته وانصت الى بعض نتاجهم مترجما او في لغته الاصلية [٦٤] وكلهم ممن كانت (المعتمد) تحرص على نشر قصائدهم في جل اعدادها أمثال الصباغ والمقدم والبقالي والبوعناني او فلينظر الى ما كتبته الشاعرة كرمين كونـدي منوهـة بفضل مجلة (المعتمد) في تعريفها (بهذه المجموعة من الشعراء المغاربة المسلمين)[٦٥] بل يمكن القول بان ما ظهر اواسط الخمسينات من مقالات بالاسبانية حول الشعر المغربي كان يعتمد اساسا المادة الشعرية التي توفرت المعتمد على ترجمتها ونشرها .

على ان (المعتمد) لم تنفرد بفضل التعريف بالادب المغربي وبشعره خاصة لدى القاريء الاسباني ، فمن الانصاف ان نشير هنا الى مجلات اخرى كان لها ، بدورها اسهام في هذا التعريف ولو انه ليس يرقى الى مستوى اسهام (المعتمد) من حيث حجم المادة الشعرية وتنوعها وهذه المجلات هي : مجلة (كتامة) التي كانت تصدر في تطوان باللغتين العربية والاسبانية تحت اشراف الشاعر خاثينتو لوبث غورخي ، ومجلة « كراكولا » Caracola التي كانت تصدر بمالقة ، ومجلة « إسلادي لوس رطونيس » Isla de los ratones التي كانت تصدر بجزيرة ميورقة ، ومجلة «إلينديثي» Indice ومجلة «المنارة» Almenara اللتان كانتا تصدران بمدريد .

(٦٤) المعتمد ، ع ٣٦ ص ٣ .
(٦٥) المعتمد ، ع ٣٧ ص ٤ .

٢ ـ كتب الاختيارات الشعرية والادبية :

وقد عرفت المكتبة الاسبانية منها ، إلى الآن ، ثلاثة[١٦] اثنان منها اشتملتا على منتخبات لشعراء من مختلف الاقطار العربية ومن ضمنها المغرب ومن المهاجر الامريكية والثالثة خاصة بالأدب المغربي . وفيما يلي تخص كلا بكلمة :

أ ـ الشعر العربي المعاصر :

تحت هذا العنوان صدرت في مدريد منذ أزيد من ربع قرن هذه الانطولوجية تضم مختارات من نتاج الشعراء العرب المعاصرين . على بجمعها والتعريف باصحابها الدكتور بدرو مار تينث مونتابيث . وقد قدم لهذه الاختيارات شيخ المستعربين الاسبان الدكتور إميليو غرسية غومث مشيدا بتمكن صاحبها من اللغة العربية ومنوها بالاهتمام الذي اصبح الاستعراب الاسباني يوليه للعالم العربي الحديث بعد ان كانت اهتمامات رجاله من قبل لا تكاد تتجاوز العصور الوسيطة[١٧] .

وفي المدخل الذي مهد به المؤلف لاختياراته خص المغرب بفقرة اشار فيها الى انفتاحه على حركة البعث والتجديد الادبيين في المشرق معقبا على ذلك بذكر اسماء من شعراء الاتجاه القديم واخرى من شعراء الاتجاه الجديد في ديوان الشعر المغربي الحديث كعلال الفاسي وعبدالملك البلغيثي من الاتجاه الأول ، ومحمد الصباغ واحمد البقالي من الاتجاه الثاني .

ومع أن مؤلف هذه الانطولوجية كان اكثر المستعربين الاسبان يومئذ اطلاعا على الشعر المغربي واوفرهم معرفة برجاله فان هذا الشعر لم يظفر في منتخبه بالحيز الذي كنا نتوقعه ، فمن مجموع واحد وثمانين نصا لتسعة وخمسين شاعرا يمثلون مختلف الاقطار والمهاجر العربية ويمثلون بذات الوقت مختلف الاتجاهات والمدارس الشعرية لا يقع القارىء في المنتخب الا على نصين مغربيين . احدهما لمحمد بن ابراهيم المراكشي . وهو عبارة عن ابيات من احدى قصائده الغزلية . وثانيهما لمحمد الصباغ . وهو قصيدته النثرية (المجنون) . واذا كان الدكتور مونتابث فيما يبدو قد وهم فيما ساق من معلومات عن ابن ابراهيم في التقديم الذي كتبه للابيات التي ترجمها له[١٨] فانه في مقدمته لقصيدة الصباغ ابان عن معرفة بروافد الفن الشعري عنده وما افاده في صقل هذا الفن من مقروءه في آثار بولس سلامة وميخائيل نعيمة من شعراء المشرق واليكسندري وميجيل هرنانديس من شعراء اسبانيا[١٩] .

ب ـ منتخب الشعر العربي المعاصر Antologia de poesia arabe contemporanea

مؤلفة هذه الانطولوجية هي الدكتورة ليونور مرتينيث مارتين . عرفت في الخمسينات « فضلا

---

(١٦) علمنا بعد انجاز هذا العرض بوجود منتخب رابع من الشعر العربي في اللغة الاسبانية لم يتيسر لنا الاطلاع عليه . الفه مقتورف . ميري ، وصدر عن دار كونتيننتال للنشر في بوينس ايريس سنة ١٩٤٤ . انظر :

Teresa Garulo, Bibliografia de las obras arabes traducidas al espanol durante el periodo 1800-1982.

(نسخة مرقونة في مكتبة المعهد الاسباني العربي للثقافة بمدريد)

(١٧) انظر : Martinez Montavez, Pedro, Poesia arabe contemporanea, p.17

(١٨) نفسه ، ٧١ ـ ٧٢ .

(١٩) نفسه ، ٢٨٣ ـ ٢٨٤ .

عن ترجماتها التي كانت تنشرها في مجلة (كتامة) للالوان من الابداع الشعري العربي بالترجمة التي انجزتها لديوان ميخائيل نعيمة (همس الجفون) El rumor de los par- pados[٢٠] .

وقد احتل الشعر المغربي في اختيارات الدكتورة ليونور حيزا متسعا بالقياس الى الحيز الذي فسحه له الدكتور مونتابث في اختياراته . فمن بين سبع وعشرين ومائة نص لثلاثة وثمانين شاعرا يمثلون مختلف الاتجاهات والمدارس الشعرية في مختلف الاقطار العربية يطالعنا اثنا عشر نصا لسبعة شعراء مغاربة ، خمسة منهم من اشهر شعراء العمود في الديوان المغربي الحديث . واثنان من رواد قصيدة النثر . فاما الخمسة الأول فهم : علال الفاسي ، وعبدالله كنون ، ومحمد اليمني الناصري ، ومحمد الحلوي ، وابو بكر بناني ، واما الاثنان الاخيران فهما : محمد الصباغ ومحمد عزيز الحبابي .

ولعل اهم ما يلفت النظر في اختيارات الدكتورة ليونور من نتاج هؤلاء الشعراء ان جلها ذو مضامين وطنية تكشف عن التزام اصحابها بقضايا الوطن من خلال الاشادة بمواقف الجهاد والتضحية ممثلة في سيرة الامير محمد بن عبد الكريم الخطابي ، وذلك على حد ما نقرأ في قصيدة لمحمد اليمني الناصري يصور فيها انتصار زعيم ثورة الريف على فرنسا واسبانيا . ويقول في بعض ابياتها ، وهي مما ترجمته منها الدكتورة ليونور في منتخبها .

انظر لما تلقى فرنسا منه اذ
قصدت بشامخ مجده استخفافا
جاءت بمعظم جيشها وعتادها
فاستنزفته رجاله استنزافا
واذا (ليوطي) قد تردى ساقطا
متحملا مما جناه إكافا
وحليفه (دي ريفيرا) قد فرلا
يلوي على شيء به يتلاق

او في قصيدة ابي بكر بناني وقد ترجمت الدكتورة ليونور نصها كاملا ومنها هذه الابيات :

يا بني المغرب سيروا للامام
وارفعوا راية غازينا الهمام
فخرنا عبدالكريم ابن الكرام
واسالوا الله انتصار المسلمين
يا بني المغرب موتوا شهدا
لا تعيشوا تحت إذلال العدا
مزقوا الكفر واشراك الردى
واسالوا الله انتصار المسلمين

او في قصيدة محمد الحلوي يشيد فيها ببطولة قائد الثورة الريفية وانتصاره على جيوش الاحتلال الاسبانية في معركة انوال الخالدة . والقصيدة تقع في سبعة وثلاثين بيتا ترجمت منها الدكتورة ليونور تسعة عشر بيتا ، منها :

يا يوم وقعة (أنوال) وقد تركت
أشلاؤهم عندها لحما على وضم
لم يلبسوا قبلها خزيا كخزيهم
فيها ولم يبتجحوا بالسيف كالقلم
إن يذكروا النصر يوما راعتهم
شبح منها فغصوا بذكراها من الالم
نصر تكست به راياتهم كمدا
واختال منه بنو الاسلام في شمم

(٢٠) صدرت هذه الترجمة تحت رقم ١٣٢ من سلسلة ابوليس بمدريد (١٩٨٦م) .

ومثل هذه الاشعار في انطولوجية الدكتورة ليونور لم تأت محض صدفة بل قصد اليها قصدا واختيرت اختيارا لارتباطها الوثيق بمنعطف هام من تاريخ اسبانيا المعاصر . وها هي ذي صاحبة الاختيارات تكشف عن ذلك في المقدمة اذ تقول : (على ان ثمة موضوعا الهم) على نحو من الغزارة اشد مما نتصور نحن الاسبان الشعراء العرب مشارقة ومغاربة على مدى الخمسين سنة الاخيرة . ذلك هو موضوع بطولة عبد الكريم الذي هزم الاسبان والفرنسيين والذي ما فتىء الشعراء الى اليوم ينشدون في الاشادة بمواقفه البطولية العديد من القصائد . وقد اخترنا في هذه الانطولوجية بعضا منها نظرا للاهمية التي كانت تكتسيها هذه الشخصية بالنسبة لاجدادنا . .)(٣١) .

فاذا تركنا هذه الاختيارات التي دارت كلها حول شخصية ابن عبد الكريم الخطابي بوصفها رمز جهاد ومقاومة وتحد للامبريالية والصليبية وجدنا بقية الاختيارات او جلها على الاصح تعكس في جملتها هموم شعرائنا الوطنية والقومية والانسانية مثل قصيدة علال الفاسي (كل صعب على الشباب يهون)(٣٢) التي يستنهض فيها همم الشباب ويحثه على العمل من اجل وطنه . وعلى حد ما نقرأ في قصيدة لمحمد الحلوي يدين فيها تخاذل العرب وتخلفهم اللذين الحقا بهم عار الهزيمة في حرب الايام الستة (٣٣) او في قصيدة لعبدالله كنون(٣٤) واخرى لمحمد عزيز الحبابي(٣٥) في تمجيد السلام والامن واستنكار الحرب والظلم .

اما تقديمات الدكتورة ليونور لهذه القصائد فهي في غاية التركيز والتلخيص لكننا لا نعدم في بعضها ما يدل على ادراك واع برسالة الشعر ومهمة الشاعر في العالم العربي . ومن ضمنه المغرب . ومن ذلك ما نقرأه لصاحبة الانطولوجية في تقديمها لعلال الفاسي : (ان له بوصفه شاعرا غنائيا اهمية بالغة . غير ان اشعاره الوطنية والسياسية اثرت اكثر من غيرها في صورة المغرب الحديث . والحقيقة انه في عالم كالعالم العربي حيث لا تزال الكلمة الشعرية تتمتع بمزايا معجزة قد فقدتها في بقاع اخرى ليس من الغريب استخدامها كسلاح سياسي)(٣٦) . او ما نقرأه لها في تقديمها لعبدالله كنون حيث تقول عن ديوانه (لوحات شعرية) بانه يصور كيف ارتقت مشاعر المغاربة على مدى النصف الأول من هذا القرن وكيف كانوا يرون التطور السياسي العالمي (٣٧) .

ج - الأدب والفكر المعاصران في المغرب Literaturay Pensamiento Marroquies Contemporaneos.

اذا كان المؤلفان السابقان لم يفسحا للاسهام الشعري المغربي في انطولوجيتيهما الا حيزا

(٣١) انظر . Martinez, Marín, Leonor, Antologia de poesia arabe contemporanea, p. 49.
(٣٢) نفسه ٢٢٨ - ٢٢٩
(٣٣) نفسه ٢٢٢ - ٢٢٣
(٣٤) نفسه ٢٢٦ - ٢٢٧
(٣٥) نفسه ٢٣٠ - ٢٣١
(٣٦) نفسه ٢٢٨
(٣٧) نفسه ٢٢٦

محدودا وسبع في اولاهما نصين اثنين وفي ثانيتهما اثنى عشر نصا باعتباره ، اي المغرب ، كاي قطر عربي اخر صوتا من بين أصوات عديدة تؤلف فيما بينها ، على ما بين أصحابها من التفاوت في (سلم الشعر) الطويل ، النغم الذي يبلور واقع الشعر العربي بعامة وهو ما استهدفه الدكتور مونتابث والدكتورة ليوتور من اختياراتهما الشعرية . فان مؤلفي هذه الانطلوجية الثالثة افردوها بالمغرب واجتهدوا في ان تكون معرضا ، ليس فقط للابداع الشعري خاصة ، ولكن لكافة الوان النتاج الادبي والفكري المغربي في العصر الحديث[٢٨] .

ومن هنا فقد جاءت هذه الانطلوجية مؤلفة من اقسام أربعة ، نستعرضها فيما يلي :

١ ـ البحث Ensayo :

وقد ادرج مؤلفو الانطلوجية في هذا القسم أربعة وعشرين بحثا لأربعة وعشرين باحثا ، واذا صرفنا النظر عن البحوث التي تدور حول الأدب المغربي والتي سنعود للحديث عنها في فقرة اخرى من هذا العرض وجدنا بقيتها ، وهي تؤلف نحو النصف من عدد البحوث المترجمة في الانطلوجية ، تتوزعها موضوعات مختلفة تاريخية حينا ، من مثل (مراكش اهم المراكز الثقافية بالمغرب في القرن السادس عشر) لمحمد حجي و(ذكرى معركة الوادي) لعبد المجيد بن جلون ، وفكرية ، حينا اخر ، من مثل (الاسرة) لعلال الفاسي و (غائية ابن خلدون غائية متميزة) لمحمد عزيز الحبابي ، ولغوية ، حينا ثالثا ، من مثل (اثر اللغة العربية في اللغة السواحلية) لمحمد الفاسي و (الامالة في الاندلس وفي شمال افريقيا) لمحمد بن شريفة .

ومن المؤكد ان الاختلاف الذي يلاحظ بين البحوث المترجمة سواء من حيث طبيعة الموضوع المطروق ، او من حيث اسلوب التناول والمعالجة من شانه ان يسعف القارىء الاسباني على استجلاء جوانب من اهتمامات الدارسين المغاربة وشواغلهم العلمية والفكرية .

٢ ـ القصة Narrativa :

يطالع القارىء في هذا القسم من الانطلوجية واحدا وثلاثين نصا لواحد وثلاثين قاصا ، القليل منهم يمثل الجيل الذي خرجت من معاطف رجاله القصة المغربية في الاربعينات . والكثير يمثل الجيل الذي فتح معاطفه لرياح التجديد التي عرفتها القصة منذ سنوات غير قليلة واسلم لها الزمام .

وبقدر ما عكست النصوص المترجمة تنوعا في الاتجاه الفكري عكست بالآن عينه تنوعا في الرؤية والتصور الفكريين . اما من حيث الموضوعات المعالجة في هذه النصوص فيسترعي نظرنا من بينها الموضوع الوطني على نحو ما نقرأ في قصة (ارضنا الحبيبة) لمحمد الخضر الريسوني أو (الثور الارجواني) لمحمد العربي الخطابي .

والى جانب النصوص الكاملة لبعض القصص القصيرة لم يغفل مؤلفوا الانطلوجية ترجمة نصوص جزئية من اعمال روائية مطولة مثل الفصل الثامن من رواية (دفنا الماضي) لعبد الكريم غلاب او مختارات من (رواد المجهول) لاحمد البقالي او من (شقراء الريف) لعبد العزيز بن عبد الله .

٣ ـ الشعر Poesio :

ضم هذا القسم في الانطلوجية ثلاثة وثلاثين نصا لستة وعشرين شاعرا ، اغلبهم من جيل ما بعد

[٢٨] فضلا عن الاشعار التي ترجمت لهذين الشاعرين في منتخب الدكتورة ليوتور وفي بعض المجلات الاسبانية فقد ترجم اولهما وهو عبد الله كنون كتابه « النبوغ المغربي في الادب العربي » وترجم ثانيهما لاكباد « شجرة النار » و « انا والقمر » .

الاستقلال . وإذا استثنينا كنون والصباغ والطبال فإن الباقي من الشعراء يترجمون لأول مرة الى الاسبانية .

ويمكن القول بأن مؤلفي هذه الانطولوجية استطاعوا ان يطلعوا القارىء الاسباني على التنوع الذي يعرفه الشعر المغربي من حيث الشكل والاسلوب والموسيقى حين تعمدوا في اختياراتهم ان تكون ممثلة ، بنسب متفاوتة ، للعمودي والتفعيلي والمرسل ، غير انهم حين قصروا أو كادوا يقصرون اختياراتهم على فئة من الشعراء ذوي تصور ايديولوجي معين حرموا القارىء الاسباني من الاطلاع على اسهامات فئة اخرى من الشعراء تمارس عملية الابداع من خلال رؤية عقدية متميزة وتصور لا شرقي ولا غربي للانسان والمجتمع والحياة والكون من امثال علال الفاسي والامراني والريسوني وابن عمارة والرباوي وغيرهم .

اما من حيث الموضوعات التي تعالجها النصوص المترجمة فإنها على اختلافها ليست تعدم ما يربط بينها من حيث الاهتمامات والشواغل التي تلح على الشاعر المغربي غير اننا نستطيع ان نميز من بين موضوعات النصوص المترجمة موضوعا يمكن وصفه بالموضوع المغربي - الاسباني وهو موضوع نستبين فيه جوانب من علائق المجتمعين : المغرب واسبانيا ، تطالعنا في نصوص كهذه التي استلهم فيها اصحابها الاندلس ممثلة في رجالاتها [٢٩] ومدنها [٣٠] وكهذه التي استوحى فيها اصحابها سير اعلام إسبان في الادب والفن من مثل بيكير [٣١] ولوركا [٣٢] وبيكاسو [٣٣] او كهذه النصوص التي تمجد النضال والثورة ، من خلال اسمين بهيين من اسمائهما المغربية هما اسم عبد الكريم الخطابي [٣٤] ومعركته الخالدة (انوال) [٣٥] .

٤ - المسرح El teatro :

يقدم هذا القسم من الانطولوجية سبعة مؤلفين مسرحيين تناولت الاختيارات من نتاجهم اربعة نصوص واحد منها كامل [٣٦] والثلاثة عبارة عن مقتطفات من فصول او مشاهد . [٣٧] كما تناولت الاختيارات نماذج من آراء بعض المؤلفين المسرحيين ووجهات نظرهم مما تضمنته استجوابات أجريت معهم [٣٨] او مقدمات كتبها بعضهم لاعماله المسرحية [٣٩] .

ومع أن هذه الاختيارات تضمنت نماذج لا يرقى الشك الى تمرس اصحابها بالكتابة المسرحية نثرا على حد ما نقرأ عند عبد الكريم برشيد [٤٠] او شعرا كما عند حسن الطريبق [٤١] الا انها اي الانطولوجية في

(٢٩) انظر Literatura y pensamiento marroquies contemporaneos. p. 382
(٣٠) نفسه : ١٢٥
(٣١) نفسه : ٢٢٤
(٣٢) نفسه ٢٦٣
(٣٣) نفسه : ٤٠٩
(٣٤) نفسه : ٣٦٨
(٣٥) نفسه : ٣٥٧
(٣٦) نفسه : ٤٥٩
(٣٧) نفسه : ٤٧٩ ، ٤٨٥
(٣٨) نفسه : ٤٣٣
(٣٩) نفسه : ٤٢٩
(٤٠) نفسه : ٤٨٦
(٤١) نفسه : ٤٧٩

الوقت الذي قدمت في هذا القسم اسماء ليس لاصحابها حضور متميز في الكتابة للمسرح اغفلت اسماء اخرى ، لبعضها فضل الريادة [٤٢] ولبعضها فضل الاستمرار [٤٣] ولبعضها فضل الحرص على التجديد [٤٤] .

وعلى ما قد يكون في هذه الانطلوجية من مآخذ نبهنا الى بعضها وأشار الى بعضها صديقنا الاستاذ فرناندودي اكريدا في المقدمة التي صدر بها هذه الانطلوجية [٤٥] فانها اي هذه الاخيرة تعتبر خطوة لها قيمتها في مجال تعريف القارئ الاسباني على الوان من النتاج الفكري والابداع الأدبي في المغرب المعاصر .

٥ ـ الآثار الكاملة :

ان ما نشر في العقود الثلاثة الأخيرة وهي التي شهدت العناية الاسبانية بالأدب العربي الحديث ومن ضمنه الأدب المغربي ، من آثار ابداعنا في القصة والرواية والمسرحية والشعر والمقالة والفن يعد بالعشرات [٤٦] ومع ذلك فان ما ترجم من هذه الآثار الى الاسبانية قليل للغاية لا يكاد يتجاوز اصابع اليد .

وربما تكون رواية (طه) التي كتبها صاحبها احمد حسن السكوري سنة ١٩٤١ [٤٧] اول ما ترجم من آثار الأدب المغربي الحديث الكاملة ، وفي مجال الفن الروائي خاصة ، الى الاسبانية ، غير انها لم يكتب لها من الذيوع والانتشار في هذه اللغة بل وحتى في لغتها الاصلية ، ما كتب لآثار اخرى ترجمت بعدها بسنوات وسنوات واشهرها عملان شعريان لمحمد الصباغ ، هما :

١ ـ شجرة النار El arbol de fuego

وقد صدر بالاسبانية سنة ١٩٥٤ بترجمة المؤلف والشاعرة طرينا مركادر قبل أن يصدر في لغته الاصلية . ويضم ست عشرة قصيدة نثرية استلهم في بعضها وجدانه ، وفي بعضها وجدان امته . ولاشك ان معرفة الصباغ بالشعر الاسباني المعاصر واعجابه بشعراء جيل ٩٨ وجيل ٢٧ [٤٨] كان في مقدمة ما دفع به الى الخوض في تجربة كتابة قصيدة النثر [٤٩] . واذا كان النقد المغربي قد رأى في نشر ديوان (شجرة النار) بالاسبانية قبل نشره بالعربية ما يدل على تهيب الشاعر (من صدم الذوق العربي في المغرب الذي لم يكن قد تعود على قراءة واستساغة القصيدة النثرية) [٥٠] فان النقد الاسباني قد رأى في ذلك ما يدل بوضوح على التأثير الذي كان للشعر الاسباني المعاصر في جيل الشعراء الشباب بالمغرب يومئذ [٥١] .

---

(٤٢) مثل عبد الخالق الطريس
(٤٣) مثل عبدالله شقرون
(٤٤) مثل عبدالقادر السميحي
(٤٥) انظر ص ص XLVIII-XLVII
(٤٦) انظر حول ذلك : فهرسة المجاميع القصصية المغربية ١٩٤٧ ـ ١٩٧٨ من اعداد مصطفى يعلى مجلة ، الورد ، مج ٨ ع ٢ (١٩٧٩) ص ص ٢٩١ ـ ٢٩٤ ، و « الادباء المغاربة المعاصرون » ـ دراسة بيبليوغرافية احصائية ـ تأليف عبد السلام التازي . منشورات الجامعة ـ ١٩٨٣ ، و « بيبليوغرافيا الفن الروائي المغربي » (١٩٣٠ ـ ١٩٨٤) من اعداد مصطفى يعلى . مجلة « آفاق » ع ٣ ـ ٤ (دجنبر ١٩٨٤) ص ص ٧٤ ـ ٨٢ . و « الادب المغربي الحديث » لعبد الرحمن طنكول . منشورات الجامعة (دجنبر ١٩٨٤) .
(٤٧) انظر هامش
(٤٨) انظر عن هذين الجيلين في تاريخ الادب الاسباني المعاصر دراستنا المنشورة بعنوان ، اضواء على الادب الاسباني المعاصر ، الحلقات ١ ـ ٥ مجلة ، دعوة الحق ، الاعداد ١ ـ ٢ ـ ٣ ، ٤ ص ٨ .
(٤٩) انظر : محمد الصباغ ، النهات الجريح : ٦٠ ـ ٦٣ .
(٥٠) انظر : عبد العلي الودغيري ، قراءات في ادب الصباغ : ٤٦ .
(٥١) انظر : تقديم مشطة ، اعتماد ، للترجمة الاسبانية لـ ، شجرة النار ، ص الغلاف الثالثة .

ب ـ انا والقمر La luna y yo

وهو ديوان من الشعر المنثور يضم ثمانية وعشرين قصيدة عنيت بترجمته الدكتورة ليونور مرتينث مرتين استاذة اللغة العربية بآداب برشلونة ، وصدرت الترجمة بتطوان سنة ١٩٥٦ وهي نفس السنة التي ظهرت فيها الطبعة العربية . واذا كان القارىء الاسباني قد تعرف في (شجيرة النار) على الشاعر وهو يمتاح من وجدان امته كما يمتاح من وجدانه الذاتي فانه في (انا والقمر) قد التقى به وهو يحلق بأجواء ذاتية مشبوبة ويطوف بآفاق رومانتية شفافة .

ومن الحق أن نذكر ، هنا ، بأن (شجيرة النار) و(انا والقمر) لم يلقيا هوى في نفس القارىء المغربي يومئذ ولم ينالا من إعجابه ما نالت كتب اخرى للصباغ من مثل (العبير الملتهب) او (اللهاث الجريح) ، وجميعها صدر في فترات متقاربة . في حين نجد هذين الديوانين نفسيهما ، اي (شجيرة النار) و (انا والقمر) كانا هما اللذان أظفرا الصباغ لدى الأوساط الادبية الراقية في اسبانيا باعجاب وتقدير بالغين ، عبر عنهما احد اعلام الشعر الاسباني المعاصر وهو فيثنطي اليكسندري حين كتب : (في شعر محمد الصباغ أريج قديم يمتزج بفوح جديد . وإن شيئا ما يمسنا عن قرب في صوت هذا الشاعر العربي الغض الاهاب الذي يرفع صوته وسط امته بأغان مميزة مثلما تبلور عاطفته الملتهبة تبلور بذات الوقت مشاعر التضامن والالتحام مع شعبه)[٣٢] كما عبر عن هذا الاعجاب والتقدير اللذين حظيا بهما ادب الصباغ لدى القارىء الاسباني شاعر آخر ، يعتبر هو كذلك من مرموقي شعراء اسبانيا المحدثين ، وهو خراردو دييكو الذي كتب قصيدة سماها (أنت والقمر) (La luna y Tu) اهداها للصباغ ليصدر بها الترجمة الاسبانية لديوانه (انا والقمر)[٣٣] .

وعلى الرغم من أن ما عرف طريقه الى الاسبانية من الادب المغربي الحديث ، سواء ما صدر منه في المجلات الشعرية والادبية ، او ضمن كتب الاختيارات الادبية ومجاميعها ، عامة او خاصة ، او ما نشر في آثار كاملة ، كان معدودا فانه قد حقق فائدتين اثنتين ، اولاهما اطلاع القارىء الاسباني على الوان من الابداع الادبي والشعري في المغرب ، وثانيتهما وضع جملة صالحة من النصوص الادبية والشعرية في متناول النقاد والدارسين مما كان له اثره في توجيه هؤلاء واولئك الى العناية بهذا الادب على نحو ما سنرى في فقرة اخرى من هذه الدراسة .

ومع ذلك فان من يستعرض الفقرات المتقدمة يلاحظ أن الترجمة الاسبانية ، على محدوديتها ، أولت اهتمامها لكافة الاشكال والاجناس التي عرفها ادبنا الحديث ، من القصيدة ، عمودية كانت او حرة او مرسلة ، الى القصة القصيرة ، بمختلف اتجاهاتها ومن المسرحية ، نثرية وشعرية ، الى الرواية ، الى المقالة والبحث الادبيين . كما يلاحظ أن الموضوعات التي انتظمتها هذه الترجمة متنوعة ومتعددة ، فيها الذاتي ، وفيها الاجتماعي ، وفيها الوطني ، وفيها القومي ، وفيها الانساني ، وفيها الادبي ، وفيها التاريخي ، وفيها اللغوي .

وفضلا عن ذلك فإن هذه الترجمة لم تقتصر عنايتها على جيل دون آخر من ادبائنا بل حرصت على أن تنتقي نماذج من النتاج المتنوع الذي عرفه ادبنا خلال هذا القرن انطلاقا من شعراء العشرينات الى الفترة

(٣٢) انظر : ص الغلاف الثانية من الترجمة الاسبانية لـ : شجيرة النار .
(٣٣) انظر : La luna y yo. pp. 9 - 10

الراهنة . وربما يكون هذا الحرص ، في جملة دوافع اخرى ، هو الذي جعل هذه الترجمة تعني ، احيانا ، بنتاج تنقصه شروط (الادب) وقيمه .

على أنه تنبغي الاشارة الى أن أوفر الادباء حظا من عناية هذه الترجمة كان هو محمد الصباغ . فالى جانب ديوانية (شجرة النار) و (انا والقمر) ترجمت له نصوص متعددة نشر بعضها في أشهر مجلات اسبانيا الشعرية والادبية وأرقاها من مثل مجلة (كراكولا) ، ومجلة (إنديثي) ، ومجلة (المنارة) وغيرها ، ونشر بعضها الاخر في كتب الاختيارات الشعرية والادبية ومجاميعها . ولقد كانت لهذه العناية الخاصة التي شملت بها الترجمة الاسبانية ادب الصباغ اسباب ، في مقدمتها معرفة باللغة الاسبانية اتاحت له الاطلاع على الشعر الاسباني المعاصر في دواوين اعلامه الكبار امثال خمينيث ، واليكسندري ، وهرنانديس ، كما اتاحت له ربط علاقات صداقة ببعض الادباء والشعراء الاسبان في المغرب امثال طرينا مركادر وبيوغومث نيثا وخاثينشو لوبيث غوريخي وفي اسبانيا أمثال اليكسندري وخواردو دييكو وليونور مرثين مرثينيث وبلوو مونتابيث ، كما اتاحت له تلك المعرفة باللغة ان يشارك في ترجمة بعض اثاره كـ (شجرة النار) وتقديم قراءات شعرية في بعض النوادي الادبية باسبانيا[54] .

واذا ذكرنا أن ما تم نقله الى الاسبانية من نصوص ادبية ما بين شعر ونثر ، ازيد من مائة نص ، يختلف من حيث الطول والقصر ، ومن حيث الشكل والصياغة ، ومن حيث الموضوع والمضمون ، بل ومن حيث نصيبه من الابداع والابتكار او التقليد والاجترار . ثم اذا ذكرنا ، الى ذلك ، ان الذين تولوا نقل هذه النصوص من العربية الى الاسبانية يتفاوتون من حيث حظ كل منهم من التمكن في اللغتين : المنقول منها والمنقول اليها ، ويتفاوتون من حيث ما كان لدى كل منهم من موهبة فنية ، وطاقة ابداعية ، وقدرة على تقمص شخصية الاديب الذي ينقله والشعور بشعوره . ثم اذا ذكرنا ، الى هذا وذاك ، عسر الترجمة الادبية بعامة والشعرية بخاصة ، مما قد حمل البعض ، كما هو معروف ، على القول باستحالتها[55] . اذا ذكرنا ذلك كله أمكننا ، ونحن نتساءل عن حظ هذه الترجمة من الدقة والامانة ، ونصيبها من التوفيق والسلامة ، ان نتصور ما قد يثيره مثل هذا التساؤل من قضايا واشكاليات تستلزم بحثا خاصا ودرسا مستقلا ليس يسعهما المقام هنا .

على أننا ، مع ذلك ، لن ننهي الحديث عن هذه الترجمة دون أن نشير الى ان ما تميزت به ، او تميز به بعضها ، على الاصح ، من الدقة والسلامة يرجع ، في جانب منه ، الى ان افرادا ممن قاموا بها امثال مونتابيث والخطيب اللذين كانت معرفتهما باللغتين بالدرجة التي كانت تتيح لهما انجاز ترجمة بارعة لم يملك معها مستعرب مثل غرسية غومث وشاعر مثل فيثنطي اليكسندري الا التنويه والاشادة بعملهما[56] . كما ان ما توافر لبعض هذه الترجمة من الامانة والتوفيق يرجع ، في جانب اخر ، الى ان افرادا من الذين كانوا يشتغلون بها امثال مركادر والصباغ كانا ، الى معرفتهما باللغتين ، على تفاوت بينهما ، يملكان من الموهبة الادبية

(٥٤) نفسه : ٥ .
(٥٥) يقول الجاحظ (الشعر لا يستطاع ان يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب) انظر . الحيوان ١ : ٧٥ .
(٥٦) انظر : Martinez Montavez, Pedro, Poesia arabe contemporanea, p. 17
وانظر . مجلة المعتمد ، ع ٣٦ ص ٣

ما استطاعا به ان ينجزا ترجمة وصفت بانها (جليلة ، ومحيطة بالاصل)[٣٧] ، كما كان مما حقق لجملة من هذه الترجمة حظا من السلامة والتوفيق ان بعض من انجزوها ، وفي مجال الشعر خاصة ، من مثل الدكتورة ليونور مرتينث التي حرصت ، الى جانب عنايتها البالغة بنقل المعاني ، والصور ، والاخيلة ، والمحافظة على روح الاثر المنقول ، ان تصوغ بعض ما ترجمته من شعر ، وهو في لغته مرسل ، لا وزن له ولا قافية ، في موسيقى واوزان عروض اللغة المنقول اليها مما اظفرها بالتنويه[٣٨] ، واظفر ، لاشك ، الشعر المترجم بالقبول والحظوة لدى بعض قراء الشعر من الاسبان .

ومع هذا وذاك فان ما يكتنف الترجمة الادبية في مجال الشعر خاصة من صعوبة وعسر يجعل حظها مما تحوزه من رضى القراء يتفاوت من طبقة الى اخرى . ولعل هذا التفاوت في الرضى بهذه الترجمة او تلك هو ما دفع بمترجم مثل خومي فالكيث الى ان يصف ترجمة ليونور للقصيدة عبدالله كنون عن (الفتاة العربية)[٥٩] بانها غير دقيقة [٦٠] ويعيد ترجمتها من جديد[٦١] . كما ان هذا التفاوت في الرضى بالترجمة المنجزة لهذا العمل او ذاك هو ما دفع بادبية مثل كارمن كوندي الى ان تكتب بعد قراءتها لبعض ما ترجم الى اسبانية من نتاج بعض الشعراء المغاربة : (.كم اود معرفة لغتهم لاتعرف عليهم جيدا)[٦٢] .

ثانيا - الاستفتاء

لاشك ان الاستفتاء الادبي ، خاصا كان او عاما يوفر ، بما يسلط من ضوء على السيرة الذاتية للكاتب او الشاعر وبما يعكسه من حياته الفنية سواء من حيث روافدها او توجهاتها ، مادة صالحة ينتفع بها الباحثون فيما يعدون من دراسات وبحوث حول الادب ، موضوع الاستفتاء ، وظواهره واعلامه .

ومن هنا فقد عني بعض الدارسين والمستعربين الاسبان ، فضلا عما كانوا ينجزونه من ترجمة لالوان من الابداع المغربي في الشعر والقصة باستكشاف جوانب من حياة الكتاب والشعراء المغاربة واستطلاع ارائهم في الادب والفكر من خلال ما كانوا يجرونه معهم من استجوابات واستفتاءات .

وقد ميزنا فيما عرفته اللغة الاسبانية من الوان الاستفتاء عن الادب المغربي الحديث نوعين اثنين . احدهما خاص وثانيهما عام .

اما اولهما فهو هذا الاستفتاء الذي خص به اديب ما بقصد تعريف القارئ الاسباني بحياة هذا الاديب وابداعه ، ونكتفي في التدليل لهذا الاستفتاء بمثالين ، هما :

١ - استفتاء اديب ، وهو محمد الصباغ ، اجرته معه جريدة اسبانيا[٦٣] ، وقد عكس هذا الاستفتاء تصور الصباغ لواقع الشعر اواسط الخمسينات ومستقبل حركة التجديد من خلال قوله (اما الشعر المغربي واعني به الشعر الجديد فله رواد من شعراء الشباب الذين استيقظوا عن صرخة التجديد في صدورهم . وبفضل ثورتهم على القديم سيصلون بفنهم الى ما

---

(٣٧) انظر Pio Gomez Nisa, El arbol de fuego. Revista Al-Motamid No 28 p. 9. (September, 1954).
(٣٨) انظر تقييم الترجمة الاسبانية لـ : انا والقمر - ص ٥
(٥٩) انظر Lecner, M.M., Antologia de poesia arabe contemporanea. p. 226.
(٦٠) انظر Literatura y pensamiento marroquies contemporaneos. p. 356. 227
(٦١) نفسه ٢٠٦
(٦٢) انظر المعتمد - ع ٢٧ ص
(٦٣) انظر مجلة الثقافة - ع ٩ ص

يهدفون ، وانا متفائل بهذه الجماعة وبمستقبل الشعر في وطني) .[٦٤] كما عكس هذا الاستفتاء تصور الصباغ لرسالة الشاعر في مجتمعه حين قال : (ومن الطبيعي ، بل من الواجب على الشاعر الحقيقي ان يشارك في احزان امته وافراحها ، وان يعمل على ايقاظ الحماس في اصلابها ان كانت خائرة ، وان يهديها الى منابع الجمال ، والحق ، والنور ، فالشاعر هو مزمار امته في افراحها ، ورعدها وبرقها في اتراحها)[٦٥] .

٢ ـ استفتاء كاتب مسرحي وهو احمد الطيب العلج ، وقد تضمن اشارات مفيدة الى تجربة الكتابة للمسرح في المغرب والتي يؤلف فيها (الاقتباس) مرحلة اولية ، يتحدث عنها العلج في نطاق تجربته الخاصة ، فيقول : (اما الاقتباس فهو بالنسبة لي مدرستي الاولى في الكتابة للمسرح ، ولكنه لم يكن سوى مرحلة تعليمية في الممارسة فقط ، على اني لم اقتصر على اقتباس مسرحيات موليير وحده بل اقتبست لجل رجال المسرح الافذاذ : شكسبير ، ماي فو ، كورتولين ، لابشيت ، كوكول ، بيكيت ، بريجت ، رونيار ، جيل رومان وغير هؤلاء كثير ..)[٦٦] .

كما يتضمن الاستفتاء اشارات الى تصور العلج للتأليف للمسرح من حيث المضمون كقوله : « انني استلهم واقع الشعب وقضايا الناس في مجتمعي العربي المغربي الافريقي .. لقد دأبت على ان اضع في اعتباري انسان العالم الثالث وكل المسحوقين بصفة عامة)[٦٧] او من حيث البناء كقوله : (عندما كتبت مسرحية « الشطاب » ، اي الكناس سنة ١٩٥٦ كنت اذ ذاك شابا في بداية عهدي بالمسرح اعتمدت بطريقة عفوية اسلوب اللوحات وهو نوع من المسرح يتحرر من قيود وحدة الزمان والمكان .. واعتمدت ايضا اسلوب الاغنية الشعبية في المواقف الحرجة والغناء الجماعي)[٦٨] .

واما الاستفتاء العام فهو الذي استقطب بسؤاله او باسئلته الموحدة طائفة من الادباء ، غالبا ما تكون توجهاتهم واهتماماتهم متباينة مع ما قد يكون من تواطؤهم على الفن الواحد من فنون القول الذي يؤثرونه بالكتابة دون غيره .

وقد اتيح للقارىء الاسباني ان يتعرف على واقع الادب المغربي الحديث وآفاقه من خلال استفتاءين عامين ، هما :

أ ـ استفتاء (المعتمد) :

لقد كان من بين مظاهر اهتمام مجلة (المعتمد) بالادب المغربي الحديث وبالشعر خاصة تنظيمها استفتاء توجهت به الى عدد من الدارسين والادباء في صيغة السؤال التالي : « لماذا نجد الشبيبة المغربية (الاسلامية) تتلقى الشعر باهتمام قليل بينما هي تنتمي الى جنس يحمل بذور الشعر في نفسه ؟ ان المغرب بوصفه شعبا فتيا ذا عراقة ادبية يتعين عليه

(٦٤) نفسه ع ٩ ص٩

(٦٥) نفسه ع ٩ ص٩

(٦٦) انظر ١٣٩

وانظر ، النص العربي في مجلة ، الاقلام ، العراقية ع ١١ ص ١٦ ص٢٣

(٦٧) نفسه ٢٤

(٦٨) نفسه ٢٤

Literatura y pensamiento marroquies contemporaneos.

احياء شعره وادبه[٦٩]. وتحت عنوان «في البحث عن الشعر الفتي في المغرب En busca de la joven poesia en Marruecos» شرعت المجلة في نشر الاجوبة ابتداء من عددها الثامن عشر[٧٠] وقد بلغ مجموع الاجوبة سبعة، ستة منها لدارسين وادباء اسبان اغلبهم كان يقيم بالمغرب، واجابة واحدة لكاتب مغربي هو عبدالله كنون. اما الاسبان فهم طوماس غرسية فيغراس، وخاثينتولويث خوريخي، وبيوفومث تيسا والاديوسوس، وميجيل فرنانديس، وفرنثيشكو سلكيرو.

ولقد كان في بعض ما ادلى به هؤلاء الدارسون والادباء من اجوبة على السؤال المطروح ما يدل على معرفة اصحابها بواقع الشعر المغربي من مثل ما نقرأ في اجابة طوماس غرسية فيغراس: (مما لاشك فيه ان الموضوع على جانب كبير من التعقد. انا لا اظن ان تكون الشبيبة المغربية قليلة الاهتمام بالشعر وان ما يمكن ان نذكره من اسماء الشبان المغاربة الذين يتداولون الشعر في الوقت الحاضر لتؤكد ذلك)[٧١]. او من مثل ما نقرأ في اجابة فرنثيسكو سالكيرو (الشعر المغربي ذو ثقافية سليمة واساسية وصلبة مثل ارض المغرب، وهو الى ذلك متفتح ومتنور كسمائه، متحرر من التأثير الاندلسي. ذو شخصية قوية تعبر عنها صيحات الثورة الملتهبة..)[٧٢].

على اننا نجد من بين هذه الاجوبة ما يدل على جهل اصحابها بواقع الشعر المغربي وحاضره، ومن ذلك ما ورد في اجابة خاثينتولويث خوريخي: (.... ليست الشبيبة المغربية وحدها التي لا تهتم بالشعر، بل تشاركها في ذلك الشبيبة الاسبانية ايضا. على ان اسبانيا، مع ذلك، تمتلك شعرا وادبا عصريين خاصين بها. اما المغرب فليس يملك ذلك، والاسباب معروفة لدى اي شخص ومدركة لكل فرد. فالمغرب بحاجة الى ان يبعث شعره وادبه من جديد، ولكن: اين الشعراء؟ اين الادباء؟..)[٧٣] ومثل هذا تكشف عنه اجابة ميجيل فرنانديث[٧٤] والاديوسوس[٧٥].

وقد تصدى الاستاذ محمد بن عزوز حكيم لمثل هذه الاجابات في مقال نشر في (المعتمد) مشيرا في اوله الى ان صيغة سؤال الاستفتاء تتضمن تصورا خاطئا لواقع الشعر في المغرب اي انه يتضمن حكما مسبقا من طرف واضعته - وهي الشاعرة طرينا مركادر مديرة المجلة، بأن الشبيبة المغربية لا تولي الشعر اي اهتمام. ثم مضى ينتقد تلك الاجابات التي ابانت عن جهل اصحابها بماضي الشعر المغربي وحاضره، وختم مقاله مشيرا الى ان الشباب المغربي يقوم بنشاط ادبي وشعري كنظيره الاسباني مثلا، غير ان نتاجه الذي يكتبه باللغة العربية لا يطلع عليه الشاعر او القارىء الاسباني، واذا صح ان الشبيبة المغربية لها هذا

(٦٩) انظر (المعتمد ع ١٨ ص ٦ يوليو ١٩٤٩).
(٧٠) نفسه ع ١٩ ص ٦
(٧١) نفسه ع ١٩ ص ٦
(٧٢) نفسه ع ٢٤ ص ٥
(٧٣) نفسه ع ٢٠ ص ٦
(٧٤) نفسه ع ٢٣ ص ٦
(٧٥) نفسه ع ٢٢ ص ٧

الموقف من الشعر فانها في ذلك ليست بدعا ، فان الشبيبة الاسبانية بدورها ، كما يقول خاثينتو لوبيث خورخي لها مثل هذا الموقف . ومع ذلك فاننا نعرف في صفوف الشباب المغربي حاليا عددا من الشعراء اثبتوا اصالتهم وتفوقهم .[٧٦]

ومهما يكن من المآخذ على استفتاء (المعتمد) فقد كان له فضل السبق الى هذا المجال من مجالات استطلاع الرأي . واستجلاء التصور ، لئن فاته فيه تقديم صورة جلية لواقع الادب والشعر المغربيين المعاصرين فانه لم يفته ان يلفت الانظار اليهما ويثير الاهتمام بهما .

ب ـ استفتاء « دي اكريدا » :

وهو ثاني استفتاء عام عرفته اللغة الاسبانية حول الادب المغربي الحديث ، وقد اجراه الاستاذ فرناندو دي اكريدا ، بعد نحو عشرين سنة من الاستفتاء الأول ، ضمن اطروحة جامعية عن (الفن الروائي في الادب المغربي الحديث)[٧٧] .

وقد تحدث صاحب الاستفتاء عن الدواعي التي حدت به الى انجازه فقال : (ان فكرة هذا الاستفتاء تبعث من اشتغالي باعداد رسالتي للاجازة في الاداب ، ذلك انني لما كنت ارغب في الاحاطة بموضوع مثل « الفن الروائي المعاصر في المغرب » وهو موضوع ليس تعدل سعته الا جدته وطرافته بالنسبة للقارىء الاسباني ، قررت ان استطلع رأي المبدعين انفسهم لهذا النتاج الذي هو هدف الدراسة)[٧٨] .

اما مضمون هذا الاستفتاء فهو يتناول ، حول محور رئيسي هو « القصة القصيرة » ، مظاهر رئيسية ثلاثة للعمل الادبي ، هي : أ ـ ترجمة حياة الكاتب . ب ـ نشاطه الادبي . ج ـ قضايا ادبية عامة . وقد اجاب عن هذا الاستفتاء طائفة من الادباء[٧٩] تجمعهم الكتابة القصصية وتتوزعهم الاهتمامات الادبية الاخرى ما بين شعر ، ونقد ومقالة . كما تتوزعهم التصورات الفكرية والاتجاهات الادبية ، ومرد هذا التوزع كما تكشف عنه الاجابات . الى التباين في ثقافة المجيبين ومقروئهم .

وتتجلى اهمية هذا الاستفتاء ليس فقط في كونه اجري بعد الاستفتاء الأول بما يقرب من عشرين سنة ، اي في فترة كان الادب المغربي يعرف فيها من الوان الابداع والتطور ما لم يكن له به عهد حين اجرت مجلة (المعتمد) استفتاءها ، ولكن تتجلى في كونه ، اي استفتاء دي اكريدا ، حقق ، بما تضمنت اجاباته من معلومات وبيانات ، للقارىء الاسباني فرصة ، لم يعرف لها مثيلا من قبل ، للتعرف على طائفة بعينها من كتاب المغرب وادبائه هم القصاصون والروائيون من خلال حديثهم عن حياتهم الخاصة وحياتهم الادبية ولاسيما في مجال الفن القصصي .

---

(٧٦) نفسه : ع ٢٥ ص ٦

(٧٧) اعدها باشراف الدكتور بدرو مارتينث مونتابيث ولم تنشر الى الان .

(٧٨) انظر :

De Agreda Burillo, Fernando, Encuesta sobe la literatura marroqui actual. Revista "Almenara" No. 2 P. 133.

(٧٩) هذه اسماؤهم بحسب ترتيبها عند المؤلف في كتابه الذي جمع فيه اجوبتهم ونشره المعهد الاسباني ـ العربي للثقافة بمدريد سنة ١٩٧٥ : عبدالله كنون وعبد القادر الصحراوي وامينة اللوه وحسن الوراكلي وابراهيم الالغي وخناثة بنونة ومحمد الصباغ ومحمد الامري المسعودي ومحمد برادة ومحمد بيدي ومحمد ابراهيم بوعلو ومحمد عز الدين التازي ومحمد شكري و[illegible] وعبد العزيز بن عبدالله واحمد الجاقلي ومحمد عتيقة الحمري ومحمد الشقاقي ومحمد الزجراجي .

واذا ذكرنا ان عدد ما تضمنه نص هذا الاستفتاء من اسئلة سبعة عشر سؤالا[٨٠] فيها البسيط والمركب، وان عدد المجيبين عنها تسعة عشر قاصا يختلفون ثقافة، ومقروءا، واتجاها ادبيا، ادركنا مدى اهمية هذا الاستفتاء في استجلاء كثير من العوامل الادبية والسوسيولوجية التي اثرت، على نحو لافت، في ابداعها الادبي بعامة، والقصصي بخاصة. ومن هنا يمكن القول بان هذا الاستفتاء، بما كشف من خلفيات الادباء المغاربة الاجتماعية والفكرية، وافاقهم الفنية والجمالية، وضع بين يدي القارىء الاسباني اداة بالغة الفائدة في فهم وتذوق ما ترجم الى لغته من ابداع الكتاب المغاربة الادبي والقصصي منه خاصة[٨١].

ثالثا - الدراسة

سواء في مجال الترجمة او في مجال الاستفتاء فان الجهود المبذولة، على نحو ما رأينا في الفقرات السابقة، ذات قيمة بالغة ليس من سبيل الى انكارها، فاليها، اي الجهود، يعود الفضل ليس فقط في اطلاع القارىء الاسباني على الوان من الابداع الادبي في الشعر، والقصة، والرواية، والمسرح، والمقالة مما كتبه الادباء المغاربة المعاصرون ولكن لانها وضعت بذلك بين ايدي النقاد والدارسين مادة ادبية لم تثن بعضهم محدوديتها عن إجالة النظر فيها وتناولها بالدرس نقدا وتحليلا مما لا شك في انه اعان القارىء الاسباني على تذوق ما قرأه مترجما من ذلك الادب الى لغته.

---

(٨٠) هذا نصها الكامل:

(١) الترجمة الشخصية

- الاسم واللقب.
- المحيط العائلي. هل هناك سوابق ادبية؟
- الدراسة المحتوى والمكان
- المهنة الحالية. هل الادب كاف كوسيلة للمعيشة؟
- القراءة والاسفار. الكتب المفضلة والبلدان
- ما هي اللغات التي تجيدونها؟

(٢) النشاط الادبي الشخصي

- الى اي نوع من الادب تميلون؟
- ماذا تفضلون في الكتابة؟ اللغة الكلاسيكية او الدارجة؟ وكيف تستعملونها في القصة؟
- هل لديكم اتصال بالادب العربي الشرقي؟ والاسباني؟
- اتعتقدون في استمرار وجود كتاب بالفرنسية والعربية في آن واحد في المغرب؟

(٣) حول الادب عامة

- اتظنون ان في المغرب ادبا شبيها بما يسمى في الغرب «قصة»؟
- اذا كان كذلك فمتى ظهر بالمغرب؟
- ما رايكم في الجمهور المغربي كقارىء؟ ما هي ميوله في الادب؟ هل يفضل الكتاب المغاربة عن سواهم؟
- ما رايكم في الكتاب المغاربة الحاليين؟ وما هي المشاكل التي تعترض طريقهم؟
- اتعتقدون بوجود حركة نشرية عربية بالمغرب ذات قيمة؟
- اتؤمنون بوجود حل للفارق بين العربية الفصحى والدارجة؟
- ما هي الحلول التي ترونها للفترة. لغة عربية لعالم عربي؟

(٨١) انظر: مقدمة الدكتور مونتابيث ومدخل الاستاذ دي اقرينا للاستفتاء

واذا صرفنا النظر عن جملة عروض تعريفية ببعض النتاج الشعري والقصصي المغربي[٨٢] مما كانت تنشره بعض المجلات كـ « المعتمد » و« المنارة » فاننا نقع على مقالات وبحوث اراد بها اصحابها الى رسم صورة عامة للادب المغربي الحديث من خلال شخصياته وفنونه . ويمكن ان نميز في هذه المقالات والبحوث نوعين اثنين احدهما خاص بفنون معينة ، وثانيهما عام شامل .

اما النوع الأول فقد عرفنا منه مما دار حول الشعر مقالين اثنين ، احدهما كتبه مانويل بينيو بعنوان « نحو شعر مغربي »[٨٣] Hacia una poesia de Marruecos افاد فيه مما كانت مجلتا (المعتمد) و(منطيال) قد نشرتاه من نتاج لبعض الشعراء المغاربة مترجما للاسبانية . وثانيهما هو المقال الذي كتبه خوسي انخيل فالنطي بعنوان « الشعر العربي المعاصر في المغرب »[٨٤] Poesia arabe de hoy en Marruecos وهو كسابقه من حيث اقتصاره على ذكر طائفة من ادباء الشمال وشعرائه ممن كانت المجلات الصادرة في هذه المنطقة يومئذ من مثل المجلتين آنفتي الذكر ومجلة (الانيس) و (الانوار) تنشر لهم نتاجهم الادبي ، لكنه يتميز عن المقال السابق بما سلط من ضوء على نهضة الشعر العربي في المشرق والمهجر وما كان لشعراء هذا وذاك من اثر على الشعر المغربي كما يعكس ذلك نتاج محمد الصباغ ولاسيما كتابه (شجرة النار) .

وعرفنا مما دار حول الفن القصصي والروائي ثلاثة اعمال[٨٥] احدها رسالة جامعية للاستاذ فرناندو دي اكريدا ، لم تنظر بعد ، وهي « القصة القصيرة في الادب المغربي الحديث »[٨٦] La narrativa breve en la literatura moderna marroqui واما العملان الاخران فقد كتبهما الدكتور عبد الرحمن شريف الشركي بالاسبانية افرد باحدهما رواية « المعلم علي »[٨٧] لغلاب ، وخص بثانيهما رواية « اكسير الحياة »[٨٨] للحبابي . وقد عني في العمل الاول باستجلاء المظاهر السوسيولوجية والنفسية والابداعية في فن غلاب الروائي من خلال « المعلم علي » ، وعني في العمل الثاني باستكشاف ثلاثة ابعاد ، هي البعد النفسي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الميتافيزيقي في رواية « اكسير الحياة » .

اما النوع الثاني ، وهو العام ، من هذه المقالات والبحوث فقد عرفنا منه ثلاثة اعمال ، اقدمها المقال الذي كتبه الاستاذ محمد بن عزوز حكيم بالاسبانية بعنوان « ادباء المغرب المحدثون »[٨٩] Literatos modernos de Marruecos وقد قصر فيه حديثه ، خلافا لعنوانه ، عن ادباء شمال المغرب بخاصة من امثال عبدالله كنون ، والتهامي الوزاني ،

(٨٢) انظر : « المعتمد » ع ٦٨ ص٩ . و « المنارة » ع٣ ص ٢٨٥ ، ع ٤ ص٣٦١ ، ٣٦٩ . ع ٥ ، ٦ ص ٣٠٨ ، ع ٩ ص٤٢٩ ع ١٠ ص ٥٣١
(٨٣) انظر : مجلة Africa ع ١٠٥ ص ص ٤٠٤ ـ ٤٠٦ (شتنبر ١٩٥٠) .
(٨٤) انظر : مجلة Indice ع ٨٤ ص ٦٨ (شتنبر ١٩٥٥) .
(٨٥) باستثناء ما درس فيه اصحابه الادب الشعبي مثل « القصة في الادب الشعبي بالمغرب » للدكتور رودلفو خيل كريماو وهي دراسة اعدها لنيل الاجازة في اللغات السامية من اداب مدريد .
(٨٦) اعدها صاحبها باشراف الدكتور بدرو مارتينث مونتابث لنيل الاجازة من اداب مدريد .
(٨٧) انظر : مجلة المنارة ع ٣ ص ص ١٥٢ ـ ١٦٤ .
(٨٨) انظر : مجلة المنارة ع ٩ ص ١٨٧ ـ ١٩٩ .
(٨٩) انظر : مجلة Africa ع ١٣٣ ص ص ١٤ ـ ١٥ (يناير ١٩٥٣) وقد اعيد نشر المقال في كتاب Literatura y pensamiento marroquíes contemporaneos ص ص ٦٤ ـ ٦٨ .

وابراهيم الالفي ، وعبد القادر المقدم ، وغيرهم . ومع ان التعليقات التعريفية التي تجد الكاتب يعقب بها على بعض الاسماء لا تنم عن معرفة النتاج الادبي للفترة كما لا تدل على ذائقة ادبية او منظور نقدي عنده الا انه ، اي المقال ، كان ذا فائدة محققة بالنسبة للقارىء الاسباني الذي لم يكن الى عهد قريب من تاريخ نشر المقال المذكور ، يعرف شيئاً عن ادباء المغرب وآثارهم .

اما العمل الثاني من هذا النوع العام فهو الذي كتبه الدكتور رودلفو خيل كريماويعنوان حول الادب المغربي المعاصر (٩٠) En torno a la literatura marroqui actual وهو عبارة عن دراسة بناها صاحبها على مقدمة صور فيها الاوضاع والملابسات التي تكتنف الادب المغربي الحديث كالازدواجية اللغوية ، وازمة النشر وغيرهما . والم فيها بذكر طائفة من الادباء والكتاب الذين تألقت اسماؤهم في الشعر ، والقصة والرواية ، مشيرا الى الاتجاهات والتيارات الادبية التي يعرفها الادب المغربي والى الموضوعات التي يعنى بتناولها ومعالجتها . اما في القسم الثاني فقد حاول الدكتور خيل ان يستكشف احدى السمات الرئيسية التي تتلبس ، برايه النتاج الابداعي المغربي في اكثر من مجال واحد ، وهي سمة « الشاعرية » . وفي ذلك يقول : (... في الاحساس كما في التعبير نفسه نزوع الى ما هو شاعري يتراءى بجلاء . وانه لمن المنطق ان يكون الامر كذلك حين يكون الموضوع ، او ما تستلزمه معالجته ، شعرا ، غير انه يبدو لأول وهلة مجانبا للمنطق حين يتعلق الامر بظاهرة اجتماعية او موضوع تاريخي اي حين تنصرف العناية بالحاح الى بلورة اوضاع الطبقات التي تعاني من شراسة الكدح او التهميش ، او حين تجيش المشاعر صراخا يندب غياب مسقط الرأس عن العين . ان الشعر يترقرق في اعطاف هذه الكتابات ، ويتدفق في صفاء واحيانا بين جمل وعبارات لم تكن تريد ، في البداية ، ان تكون شاعرية مثلها مثل الارصفة التي لا تريد ، بدورها ان تكون معشوشبة .. لكن العشب يأبى الا ان ينبت بين تشققاتها) (٩١) ثم يمضي الباحث ، بعد ذلك يلتمس لهذه السمة الشعرية امثلة للتطبيق في نتاج الادباء المغاربة كمقالة ، تطوان تفاحة وحمامة وحديقة ،(٩٢) لمحمد العربي الخطابي ورواية (٩٣) الغربة المتفردة La reclusion solitaria للطاهر بن جلون ، وكتاب « متحابة »(٩٤) لمحمد الصباغ ، وقصة « الصياد » (٩٥) لابراهيم بوعلو ، و « أغاني نساء فاس القديمة » (٩٦) التي جمعها ونشرها محمد الفاسي . وسواء في القسم الأول من هذه الدراسة حيث استعرض الباحث الملابسات الفاعلة في الابداع الادبي المغربي ، او في القسم الثاني حيث تتبع سمة « الشاعرية » في الآثار المتقدمة الذكر . يكشف لنا الدكتور خيل عن معرفة بالادب المغربي الحديث تعطي آراءه حظها من السداد كرأيه في ان تأثر الادب الروائي

---

(٩٠) كتبه سنة ١٩٧٨ ، ويظهر انه اذيع ضمن البرنامج الاسباني بالاذاعة الوطنية ولم ينشر . وقد تفضل كاتبه الصديق الدكتور خيل فاعطاني نسخة منه مضروبة على الالة الكاتبة

(٩١) انظر En torno a la literatura marroqui actual p. 8

(٩٢) نفسه ، ص ص ٨ ـ ١٠

(٩٣) نفسه ص ص ١٠ ـ ١٢

(٩٤) نفسه ص ص ١٢ ـ ١٣

(٩٥) نفسه ص ١٣

(٩٦) نفسه ص ص ١٤ ـ ١٥

المغربي بنتاج المشارقة والغربيين مما يعوق ظهور شخصية مغربية اصيلة من شأنها ان تسهم بعطاء مغربي حق في الادب العربي والعالمي كذلك ، وليس معنى هذا ، في رأي الدكتور خيل ، ان على الادباء المغاربة ان يتركوا جانبا الموضوعات والاشكال التي يبدعون فيها ادبهم ليستلهموا تراثهم الشعبي فقط ، فهذا مما لا يخطر ببال ، ولكن من المؤكد انه يكمن في الذاتية المغربية . وفي نظرتها للحياة ، وفي ادبها الشفوي الخصب ، وفي تاريخها المعقد من الدواعي ، والحوافز ، والشخصيات ، ما لو استغل لعكس ، على نحو رائع ، الموضوعات والمضامين التي يحاول الادباء المغاربة اليوم تقديمها لنا[٩٧] .

اما العمل الثالث الذي عرفناه ضمن البحوث العامة حول الادب المغربي الحديث فهو المدخل الذي كتبه الدكتور عبد الرحمن شريف الشركي لكتاب « الادب والفكر المعاصران في المغرب » ولاشك ان الباحث اراد ان يكون هذا المدخل تقويما عاما لمختلف الوان الابداع المغربي من شعر ، وقصة ، ومسرح ، ورواية ، ومقالة ليكون ، اي التقويم ، عونا للقارىء الاسباني على فهم وتذوق ما تشمله الانطلوجية من نماذج ذلك الابداع ، لكنه لم يوفق في بنائه حين فسح لحديثه عن الفن الروائي والقصصي حيزا لم يفسح مثله لباقي الفنون الاخرى مجتمعة . واذا كان هذا مما ينال من منهجية الباحث فانه لا ينال ، بحال ، من المدخل في جانبه التحليلي والنقدي حيث تطالع القارىء نظرات نقدية يقوم بها الباحث بعض الاعمال الادبية وخاصة الروائية منها من مثل رواية « دفنا الماضي »[٩٨] ورواية « اكسير الحياة »[٩٩] للحبابي . وغيرهما .

والحق ان هاتين الدراستين تعتبران الى الان بما اشتملتا عليه من معرفة بالمادة الادبية وقدرة على تحليلها اهم ما انجز في الاسبانية ونشر من مقالات وبحوث عن الادب المغربي الحديث .

على انه ينبغي الا يفوتنا في ختام هذا العرض ان نشير الى انه بجانب هذه المقالات والبحوث المكتوبة اصلا بالاسبانية ترجمت اعمال مما كتبه بعض الدارسين المغاربة عن ادبهم من مثل دراسة الدكتور عباس الجراري عن « الشعر المغربي في عصر النهضة »[١٠٠] ودراسة الدكتور ابراهيم السولامي عن « وطنية شاعر الحمراء »[١٠١] ودراسة الاستاذ عبد العلي الودغيري عن ادب الصباغ[١٠٢] ، ودراسة الاستاذ محمد التازي عن « دور الادب المغربي في المعركة ضد الامبريالية والصهيونية »[١٠٣] ودراسة الاستاذ احمد الصفريوي عن « الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية »[١٠٤] فهذه البحوث جميعها ، الى سواها مما كتب اصلا في الاسبانية ، سواء كان مما اعده دارسون اسبان او مغاربة ، اسهمت ، الى جانب الابداع المترجم ، والاستفتاء الادبي ، في تقديم الادب المغربي الحديث للقارىء الاسباني .

---

(٩٧) نفسه ص ص ٧ ـ ٨ .
(٩٨) انظر Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos pp. XXI-XXII
(٩٩) نفسه ص XXIV
(١٠٠) نفسه ، ص ص ١٠٣ ـ ١٠٩
(١٠١) نفسه ص ص ١١٢ ـ ١٢٤
(١٠٢) نفسه ص ص ١٣٩ ـ ١٤١
(١٠٣) نفسه ص ص ٦٩ ـ ٨٣
(١٠٤) نفسه ، ص ص ١٦ ـ ٢٨

المراجـــع

— Cherif-Chergui Abderrahman : Tres dimensiones de la novela "El exilir de la vida" del Dr. Lahbabi. Revista Almenara No. 7-8 pp. 39-78.

— Cherif-Chergui Abderrahman : Sociologia, psicologia, literatura en la Ultima novela de "Abd al-Karim Gallb. Revista Almenara, No. pp. 152-164.

— De Agred Burillo, Fernando : Encuesta sobre la literatura marroqui actual. Ed. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1975.

— Grimau, Gil Rodolfo : En torno a la literatura marroqui actual. Rabat, 1978.

خوريخي ـ خاثينتو لوبث

ـ الشعر العربي والاسباني في رحلة التواصل ـ ترجمة احمد المطلوب ـ العلم الثقافي ع ٤٠٢ ص ٤ ـ ٥ (٦ ذي القعدة ١٤٠١هـ ٤ غشت ١٩٨١) .

— Martinez Martin, Leonor : Antologia de la poesia arabe contemporanea. Ed. Espasa-Calpe. Col. "Austral". No. 1,518 pp. Madrid, 1972.

— La poesia actual arabe. Revista de la Universidad Complutense XXIII, 93, Sept-Oct. 1974.

— Martinez Montavez, Pedro : Poesia arabe contemporanea. Ed Exedra, Col. 21, No. 17. Madrid, 1958 pp.

— Introduccion a la literatura arabe moderna. Ed. Almenara, Madrid, 1974.

— Las relaciones literarias hispano-arabe contemporaneas. Revista estudios de Asia y Africa. El Colegio de Mexico, num. 43, vol. XV, Enero-marzo (1980) page 102-123.

— Pinilla, Manuel : Hacia una poesia de Marruecos. Africa, No. 105 (1950)

— Sabbag, Mohammad : El arbol de fuego, version del autor y de trina Mercader Ed. Al-Motamid, (Coleccion Itimad I) Tetuan, 1956.

— Seminario deliteratura y pensamiento : Literatura y pensamiento marroquies contemporaneos. Ed. Instituto Hispano-Arabe de Cultura y Facultad de Letras de Rabat. 1981. Serie "Antologias

— Valente, Jose Angel : Poesia arabe de hoy en Marruecos Revista "Indice de Artes y Letras" No. 85. Octubre 1955.

ـ الوديغيري ـ عبد العلي ـ قراءات في ادب الصباغ ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء (١٩٧٩)

* * *

من الشرق والغرب

الفن والحداثة بين الأمس واليوم

مختار العطار

قضية الحداثة قديمة قدم الزمان . منذ وعي الانسان أنه سيد الكائنات وهو في صراع دائم مع البيئة ، يعمل فيها يد التبديل كيما يخضعها لارادته واحتياجاته . يصطنع لها الأفكار والأدوات ، ثم يعدل من سلوكه ويُحَدِّثه ليتكيف معها في ثوبها الجديد ويعاصرها . يدور في حلقة التأثر والتأثير والأخذ والعطاء مما يسفر عن أنماط الحضارات والثقافات التي ينقل التاريخ أنباءها عبر العصور . والثقافة أسلوب الحياة يبثها الحضارة بعض مقوماتها المادية والمعنوية . هكذا يكون لدى البشر في كل بقعة من الأرض عصر جديد على الدوام ، عليهم أن يتكيفوا معه ويستحدثوا من أساليب الحياة ما يعينهم على مواجهة المتطلبات الجديدة . فمعنى « العصر هو أفكاره ومبادئه التي تسوده ، وليس مجرد وجود زمني يقاس بأعوامه وشهوره ودقائقه وثوانيه وعلى الحلقية الفكرية التي هي : العصر ، تجيء مطالبة الناس بأن يكونوا عصريين[1] » ـ أي معاصرين . و « الحداثة » ترتبط بالابتداع ـ أي ابتكار أشكال سلوكية تتكيف مع البيئة الجديدة . والفن من أنماط السلوك الانساني ، تتغير أشكاله بتغير العصور .

لعل أقرب الدراسات الى الواقع في تحديد الحقبة الزمنية التي نجتازها وتطلق عليها اصطلاح « العصر الحديث » ، ما جاء به : هـ . و . جانسون ، من أنها تبدأ مع القرنين الأخيرين . وهو يرى أننا لم نطلق عليها اسماً بعد لأننا ما زلنا في لجة النهر نندفع مع التيار . ويقارن بين عصرنا و « عصر النهضة » الذي اتخذ هوية منذ البداية هي « بعث القديم » . ثم حاول العثور على « مدرك عام » لعصرنا الحديث فوجد أنه يتخذ طابعاً ثورياً . لأنه يتسم بالتغير السريع العنيف ، بلا تجانس في تقدم مختلف الميادين ونموها مُرْجِعاً هذه الظاهرة الى انه بثورتين جِدُّ مختلفتين : الأولى صناعية ممثلة في اختراع آلات البخار ، والثانية سياسية في كل من أمريكا وفرنسا تحت راية الديمقراطية ـ كهدف مطلوب تحقيقه

(١) د. زكي نجيب محمود ـ ما يكتب وما يستحيل كتبه ـ مقال بجريدة الأهرام في ٥/ ١/ ١٩٨٥ .

على نطاق البسيطة ، عن طريق نشر النسق الغربي للحياة ، في كل من العلوم والأيديولوجية السياسية والانتاج الحضاري من طعام وكساء وفن وأدب[٢] .

يؤكد الطابع الثوري الذي اقترحه « جانسون » للعصر الحديث ، الثورة الروسية التي وقعت سنة ١٩١٧ والثورة الصينية بعدها بثلاثين عاماً ، والتقدم التكنولوجي المذهل في اليابان ـ وجميعها دول شرقية لها أنساق حياة تختلف اختلافاً بيناً عن النسق الغربي ، تسعى بدورها الى نشره بين شعوب العالم .

أما « كليمنت جرينبرج[٣] » فله رأي آخر . الحداثة في نظره لا تقتصر على الفن والأدب ، بل تنتظم معظم ما هو حيوي في ثقافتنا ، وتشكل معظم البدع التاريخية . يرى أن الحضارة الغربية ليست الأولى التي أعادت النظر في الأسس التي قامت عليها . فجميع الحضارات الماضية قد فعلت نفس الشيء . ويعرف « الحداثة » بأنها « تكثيف وتركيز النقد الذاتي » الذي بدأ مع الفيلسوف « كانت » الذي كان أول من انتقد وسيلة النقد نفسها . لذلك فان « كانت »[٤] هو أول مفكر حديث في نظري ، وأن جوهر « الحداثة » يكمن في استخدام الوسائل المميزة لنسق من السلوك من أجل نقد هذا النسق ذاته بهدف تحصين ساحته وتنقيتها . فقد استخدم « كانت » المنطق ليقيم دعائم التطور ، خلصه من كثير من الشوائب ودعم ما بقي له من أسباب .

ثم يطبق « جرينبرج » المنطق « الكانتي » على الفن ، فينادي بأن يقرر كل نوع من أنواع الفن العمليات الخاصة به ، دون تدخل فنون أخرى . بذلك يضيق مجال المنافسة وتتأكد ساحة كل فن على حدة . وبينما تتشعب كلمات الباحثين في « الحداثة » ويكتنفها الغموض ، يتجه مباشرة في وضوح النهار ليضرب مثلاً بالرسم الملون (التصوير) . يقول : « يستخفي الوسيط ـ أي الخامات ـ في كل من الفن الواقعي والايهامي لأنهما يستخدمان الفن لاخفاء الفن . بعكس « الحداثة » التي تستخدم الفن لجذب الانتباه الى الفن . حيث لا يخفى الوسيط الذي يرسم عليه الفنان ، والذي يتكون من السطح المستوي والشكل الذي ترتسم عليه اللوحة وخصائص اللون . لم يضع الأساتذة القدامى هذه العوامل في محل الاعتبار الا قليلاً ، وبطريقة ضمنية . لكن الصورة الحديثة تهتم بتلك الأبعاد بايجابية وصراحة . ولوحات « مانيه[٥] » كانت أول صور حديثة بسبب افصاحها عن الأسطح التي ترتسم عليها . فقد تخلى « التأثريون[٦] » عن البطانات التي وضعها السابقون تحت الألوان والورنيش الذي وضعوه فوقها ، حتى يتركوا للعين حرية التطلع الى الألوان بحقيقتها العارية ، كما خرجت من الأنبوب أو الآنية . هكذا فعل « مانية » بينما ضحى « سيزان[٧] » بالأوضاع الصحيحة لكي يتفق الرسم والتصميم مع شكل اللوحة المستطيل بوضوح أكثر » .

فسر « جرينبرج » بمنطقه الكانتي « الحداثة » في فن الرسم الملون ، على أنها اظهار الخامات من ألوان وقماش أو ورق أو خشب . ووضع بذلك أيدينا على تفسير لما يجري اليوم في فنون « اللاشكل » التي تغمر الصور والتماثيل ، ولا هم لها سوى اللعب بالخامات واستعراض مهارة الصنعة ، بلا أي علاقة بالقيم الفنية أو بعناصر الطبيعة ورموزها وايحاءاتها . الأمر الذي يفقد الابداع الفني للمعنى والمضمون الانساني . « ادوارد مانية » هو رائد الحداثة بحق في هذا السياق . اتسمت لوحاته بازدياد أهمية الصنعة على الموضوع . وتميزت

---

(٢) H. W. Jan Son: A History of ARrt.London 9??5—P.555.

(٣) Clement Greenberg, **Modern Painting** Art & Literature No. 4, Spring, 1965, P. 193.

(٤) عمانوئيل كانت : فيلسوف ألماني ١٧٢٤/١٨٠٤ .

(٥) ادوارد مانية : رسام ملون فرنسي ـ ١٨٣٢/١٨٨٣ .

(٦) التأثريون : جماعة فنية تأسست سنة ١٨٧٤ ـ من بين أعضائها : مونيه ، بيسارو ، رينوار ، سيزان .

(٧) بول سيزان : رسام ملون فرنسي ـ ١٨٣٩/١٩٠٦ .

بالنضارة وحيوية الألوان حتى لكأنها مرسومة في التو واللحظة ، مع أنه لم يكن خلوياً كالتأثريين الذي يعتبر نبيهم . لم يفارق مرسمه ولم يشاركهم تحليل الألوان والاهتمام بالخامات واهمال الموضوع. كما يظن « جرينبرج » . ولم يتوقف عند ابداع اللوحة كعمل ذي شخصية مستقلة . بل ان « المدرسة التأثرية » بأسرها ، استهدفت « المحاكاة » بدقة تفوق التقاليد السابقة ، ساعية الى نقل الطبيعة ممثلة في الوانها وأضوائها ، وليس التجرد منها والانصراف عنها الى الخامات والصنعة ، حتى أن البعض كانوا يرسمون المنظر الواحد على طول ساعات النهار ، لإظهار اختلاف الألوان والأضواء على نفس العناصر المرئية .

رفض « مانية » التقاليد الأكاديمية المرعية ، وكانت لوحة « أوليمبيا » التي عرضها في صالون باريس سنة ١٨٦٥ نموذجاً لذلك الرفض . رأى فيها « إميل زولا »[٨] امتداداً تشكيلياً لنظريته الأدبية ، وشعر بمولود فن جديد واثق الخطوات بعيد عن التردد والتخبط . لم يقتصر « مانيه » في مخالفته التقاليد على الشكل فحسب ، بل أيضاً عناصر الموضوع، لذلك انزعج جمهور المتلقين من ظهور عناصر غير تقليدية في صوره ، كالقطعة السوداء عند أرجل السرير وباقة الزهور بين يدي السيدة الزنجية . ولاحظ النقاد مباشرة الأضواء وخشونة الرسم وافتقاره الى الظلال . الا أن هذه اللوحة التي شجبها النقاد وسبوا صاحبها ، تعتبر الآن نقطة تحول « فن الرسم الملون » الى الحداثة لأوضاعها الأصيلة وخطوطها الخارجية الواثقة وصدق تعبيرها . أما مناظرة الطبيعة فلم تخل من الأشخاص أبداً وتحفل بالأنظمة اللونية المبتكرة من درجات الرمادي والأزرق . ولم يكن يخفي اللون الأسود ويتجنبه كخلفائه ، بل أضفى به مزيداً من النصوع على رسمه . كما أنه لم يسع الى تنظير ابداعه الفني بقدر ما كان يعيد خلق ما يراه ، بأن يرسمه على القماش مفعماً بالحيوية كثيف الألوان . يكمن وجه « الحداثة » لديه في أنه حرر الرسم الملون من القواعد الأكاديمية الجامدة ، وأولى الألوان مزيداً من الاهتمام ورفض التظليل .

لكن « ادوار مانيه » لم يقطع علاقته بالموضوع المرسوم المقروء بالرغم من كل هذه العناية بصنعة الرسم وخاماته ، كما توحي كلمات « كليمنت جرينبرج » . لم يبتعد بالقدر الذي ابتعد به خلفاؤه « التأثريون » . فقد كان مولعاً طوال حياته بالتكوينات التاريخية الملحمية كرائعته الشهيرة « إعدام مكسيميليان » .

ربما يساعدنا على تفهم العلاقة بين الفنان والواقع في العصر الحديث ، ما جاء به « فيرنر هافتمان[٩] » حين تساءل عن الطبيعة التبادلية بين الواقع ووعي الانسان ومشاعره . كيف يؤثر ذلك على فن الرسم الملون ؟ ما هو دور هذه العملية في السمو بالصورة التخيلة للواقع ؟ ولكي يجيب « هافتمان » على هذا التساؤل طرح تساؤلاً جديداً عن « المدركات » التي قدمها العلم الحديث عن الطبيعة ، واكتشف لها دلائل في التوافق الزمني بين التغيرات في كل من ميادين العلم والفن . ولاحظ التغير الجذري الذي شمل الفنون الجميلة بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٠ . وأشار الى أن السنوات الحاسمة هي ١٩٠٥ حين ظهر الاتجاه الوحشي ، و ١٩٠٧ حين رسم « بيكاسو » و « براك » أول صور تكعيبية ، و ١٩١٠ لما رسم « فاسيلي كاندينسكي »[١٠] أول لوحة تجريدية . لاحظ أن هذه السلسلة من التطور تواكب ما حدث في ميدان العلم ففي ١٩٠٠ نادى « بلانك » بالنظرية الكمية ووضع « فرويد » نظريته في تفسير الأحلام . وفي سنة ١٩٠٥ اكتشف « ألبرت أينشتين » النظرية النسبية . كما أخرج « مينكوفسكي » نظريته الرياضية حول الفراغ والزمن .

(٨) انظر المرجع رقم ٢٤ .
(٩) Werner Haftmann; Painting In The Twentieth Century-1956, London.
(١٠) فاسيلي كاندينسكي : رسام روسي الأصل ثالي الاقامة (١٨٦٦ - ١٩٤٤) .

أشار « هافتمان » الى أن كثيرين من الفنانين صرحوا بأن الاكتشافات العلمية أوضحت لهم الرؤية ، وأيدت اتجاهاتهم الفنية وفتحت لهم آفاقاً جديدة . وروي عن « فرانز مارك[١١] » قوله : ان فن الغد سيضفي على قناعاتنا (تقاليدنا الفنية) شكلاً (فورم) . كما نقل عن « جيوم أبولينير » ـ المتحدث الرسمي باسم التكعيبية ـ تصريحه بأن هناك علاقة بين النظرية التكعيبية متعددة المنظور ، والمدرك الديناميكي اللامنظور في عصر الفضاء ، ثم قدم اصطلاح « البعد الرابع » في علم الجمال الحديث .

هكذا رأى « هافتمان » أن الحداثة في الفن « رؤية للواقع مواكبة للتقدم العلمي » . نتيجة للعملية التبادلية بين الانسان والبيئة وتغير مدركاته . بينما يفسر « جرينبرج » الحداثة في الفن بأنها صورة من صور النقد الذاتي ، تختلف عما كان في القرن الثامن عشر في حركة التنوير الفلسفية ، حيث كان النقد « من الخارج » ، بعكس المنطق « الكانتي » الذي اتخذ « من الداخل » . . من خلال المناهج التي يقوم عليها موضوع النقد . لقد أنكر « التنوير » الدور الملم للفن وألحقه بالتسلية . ولكي ينتشله جرينبرج من هذه المنزلة المتواضعة ، رأى أنه ـ أي الفن ـ يقدم للانسان « تجربة » ذات قيمة في حد ذاتها . ليست لحساب نشاط آخر كالتسلية أو العلاج أو التربية أو النفع المادي التطبيقي .

ربما بهذه الكلمات ، يضع « جرينبرج » أيدينا مرة أخرى على بعض ظواهر الحركة الفنية الحديثة . يقدم تفسيراً لما يتردد على ألسنة فناني العالم الثالث . كلما سألت عما يعرضه أحدهم من أشياء « لا شكلية » غير مفرومة ، أجاب بأنه يقدم « تجربة » . وهي كلمة غامضة يختلط فيها الجد بالعبث والفن باللافن . لكن منطق « جرينبرج » يضع النقط على الحروف ويطالب كل فن باثبات وجوده على حدة ، بتفرد ووضوح حتى لا يؤخذ على غير محمله . عليه أن يحدد مجال تأثيراته حتى لا تلتبس بتأثيرات غيره من الفنون . فلا يتداخل النحت مثلاً بالرسم الملون أو المسرح والموسيقا . . الخ . ولا يستغل فن مزايا مستقاة من وسائط (خامات) فن آخر . لذلك ينبغي تحديد الوسائط لكل فن بكل دقة . شاع الخلط بين الخامات منذ مطلع القرن . فبعض التماثيل أصبحت أشخاصاً حقيقيين يتخذون أوضاعاً تشكيلية . . أو آلات لا وظيفة لها تتحرك وتطلق أصواتاً . وبعض الصور برزت منها نباتات حقيقية أو أقمشة ملونة أو أشكال بارزة كالنحت . . قد تصدر أصواتاً موسيقية اذا اقتربت منها . . أو التصقت بها أوراق الصحف كما فعل التكعيبيون . وقد بدأ « بابلو بيكاسو » هذا التيار في كل من النحت والرسم الملون منذ مطلع القرن . لكن هذه « البدع » لا تدخل فيما نسبت اليه من فنون ـ قياساً على رأي « جرينبرج » ـ اذا أطلقت عليها الأسماء التقليدية من : نحت ورسم ملون وحفر وزخرفة . لكن لا بأس في أسماء خاصة جديدة كما فعل النقاد المعترف بهم حين أطلقوا أسماء مثل : فن التجميع ، فن البوب ، الفن البيئي .

إلا أن بعض المعنيين بالفنون الجميلة من الأكاديميين في العالم الثالث خلطوا بين أنواعها تحت اسم عام هو « فنون تشكيلية » ، بدلاً من اضافة الأنواع الجديدة الى الفنون التقليدية ، مما أدى الى أخطاء جسيمة كالتي حدثت في بينالي الاسكندرية الخامس عشر (١٩٨٤/١٩٨٥) ، لدول حوض البحر الأبيض المتوسط ، حين منحت الجائزة الأولى في النحت لعمل لا يمت الى هذا الفن بصلة .

« هربرت ريد » عميد نقاد ومؤرخي الفن في أوروبا ـ يرى أن الوقت لم يحن للتاريخ للفن الحديث ، لأنه لم يبلغ بعد مداه[١٢] ، خاصة وقد تعاقبت الحركات الفنية بسرعة خلال هذا القرن ، وتعددت بدرجة تجعل

(١١) فرانز مارك : رسام ألماني (١٨٨٠/١٩١٦) .

(١٢) Herbert Read-A Concise History of Modern Painting-London 1974, P. 11,12,13.

حصرها وتتبعها أمراً عسيراً . ويفسر « الحداثة » في سياق تبريره اغفال بعض الأسماء الشهيرة من مصنفه « موجز تاريخ الرسم الملون الحديث » ، بدعوى أنهم عاشوا حقاً في هذا العصر لكن أساليبهم ليست حديثة بالرغم من تميزها عما سبقها من أساليب . وتبقى كلمات « بول كلي[١٣] » التي يقول فيها : ان الفن الحديث لا يعكس الشيء المرئي ، انما يجعله مرئياً . اعتبر هذه العبارة « معياراً » يزن به الأعمال الفنية ويحدد مدى حداثتها . وقد استبعد من استبعدهم لأنهم « يعكسون المرئيات ويرتبطون بأساليب سابقة » ، ضارباً المثل بالرسام الفرنسي : موريس أوتريللو (١٨٨٣/١٩٥٥) وهو من الفطريين الذين يتسم ابداعهم بصدق الاحساس . اعتبره تقليدياً بالرغم من حداثته الزمنية . وهو يتفق في هذا المنهج مع « زكي نجيب محمود »[١٤] في « أن جماعة منا تعيش هذا العصر زمناً ، ولكنها لا تعيش فيه رؤية حضارية وثقافية » . كما يستبعد عمالقة المدرسة المكسيكية الثلاثة : ديجو ريفيرا ، جوزيه أوروسكو ، ألفارو سيكيروس . لأنهم في نظره خارج « تطور الأسلوب » الذي هو قياسه الوحيد للحداثة[١٥] ، الى حد انه يرى « أن تاريخ الفن هو تاريخ الأساليب التي رأى بها الانسان العالم » .

فكرة « الحداثة » عند هربرت ريد ، مشتقة من انعكاس الثقافة الحديثة (أي اسلوب الحياة الحديثة) على الابداع ، فاذا كان الفنان متوافقاً معها في الرؤية الحضارية وطريقة الادراك والتفكير تغير أسلوبه الابداعي بما تقتضيه الظروف المستحدثة واتسم بالحداثة . يؤكد هذا أنه يشير الى أننا نرى من الأشياء ما « تعلمنا » أن نراه . وأن الإبصار « عادة وتقليد » وليس عملية ميكانيكية تنتقي ما نريد أن نراه من مجمل المطروح أمامنا ، أما الباقي فلا نستوعب منه سوى ملخصاً مشوهاً . ذلك أننا لسنا كالحيوانات تنظر من خلال الأجهزة والغرائز بهدف المحافظة على البقاء . ان هدفنا كبشر هو « اكتشاف العالم » أو « بناؤه بشكل معقول » . أي أن أسلوب الادراك يختلف بتغير الثقافة . وبالتالي أسلوب الابداع . اذا كان الفنان يعيش عصره برؤية حضارية .

ثم يقرر « هربرت ريد » بحزم قاطع « ان ما نسميه الحركة الحديثة في الفن ، بدأ على يدي رسام فرنسي عقد العزم على أن يرى العالم « موضوعياً » بعقله فقط بلا أي غموض . انه : بول سيزان (١٨٣٩/١٩٠٦) . أراد أن يرى الموضوع أو الجزء الذي يتأمله فحسب ، سواء كان منظراً طبيعياً أو تفاحة أو انساناً ، دون أي تدخل من العقل المهذب أو الانفعال الأهوج . أسلافه التأثريون رأوا العالم من خلال أحاسيسهم ، في مختلف الأضواء ومن مختلف الزوايا . رؤية « ذاتية » سطحية . استبعد « سيزان » هذا السطح الغامض المرتعش ، ونفذ من خلاله الى الحقيقة الثابتة التي لا تتغير » .

نظر كل من « جومبرج » و « ريد » الى « الحداثة » من زاويتين مختلفتين لكنهما اتفقا في النتيجة . بدأها الأول بتفضيل خامات الرسم والتلوين ، وبدأها الثاني برسم حقيقة الأشياء بعيداً عن مظهرها الخارجي . حدد كل منهما نقطة وتاريخاً لبداية « الحداثة » ، اذا كنا حقاً نستطيع ذلك بلا هامش زمني عريض ، يختلط فيه الحديث بالقديم حتى تثبت أقدامه وترسخ قواعده .

اتفق كل منهما على أن « الأسلوب » هو مؤشر « الحداثة » . سواء كان طريقة التنفيذ كما في حالة وضع الألوان على القماش عند « مانيه » ، أو طريقة الادراك عند « سيزان » التي أوضحها بقوله عن الطبيعة انها تتألف من أشكال « المخروط والاسطوانة والمكعب » . لم

(١٣) بول كلي : رسام ملون سويسري (١٨٧٩/١٩٤٠) له نظريات في الفن الحديث ، وكان مدرساً في « الباوهاوس » ١٩٢١ .
(١٤) من مقال بجريدة الأهرام في ١/٤/١٩٨٥ .
(١٥) ينبغي أن يؤخذ حديث « هربرت ريد » كرأي شخصي ، حيث أن المكسيكيين الثلاثة من أبرع فناني العصر الحديث الذين استطاعوا أن يمزجوا بين الأصالة والمعاصرة ، كما أثروا عدة مراحل أخرى .

يعنى الباحثان بالموضوعات المرسومة أو المعنى والمضمون ، حتى أن « ريد » استبعد « الحداثة » من أعمال الثلاثي المكسيكي الذائع الصيت .. والفنانين الروس على الاطلاق ، لمجرد انهم رسموا موضوعات وعناصر مقروءة بها قدر من المحاكاة . مع أن : بابلو بيكاسو (١٨٨١/١٩٧٣) اتخذ مكانته العالمية الفريدة لأنه ابدع لوحة « جيرنيكا » ، التي أجمع النقاد والمؤرخون على أنها رائعة القرن العشرين . « لقد سببت الحرب الأهلية الأسبانية سنة ١٩٣٦ ألما عميقاً للفنان ، أسفر عن هذه الرائعة التي تضمنت أشكالاً محورة مطورة من « الأسلوب التكعيبي » . طوعها لتناسب التعبير عن الغضب وقسوة المشاعر التي اجتاحته . وهي واحدة من عدة لوحات تتسم بالصرامة والرمزية ، أبدعها أثناء الحرب وكشف فيها عن أعمق أسرار القلب الانساني . قضى عدة سنوات يحلل الأشكال ويعيد بناءها ، في بحث دائب سبق به الفلاسفة والأدباء . بدأها سنة ١٩٣٧ وعرضها في « كاريه جاليري » (بفرنسا) سنة ١٩٤٥ ، وفي صالون الخريف في نفس العام . استقرت بعد ذلك في متحف الفن الحديث بنيويورك بالولايات المتحدة »[١٦] . ثم عادت الى اسبانيا وطن الفنان ، تلبية لرغبته ، بعد رحيل الديكتاتور .

« جيرنيكا » هي التي توجت « بيكاسو » على عرش الفن الحديث في القرن العشرين . ليست « فتيات أفينيون » التي اكتشف بها « الأسلوب التكعيبي » سنة ١٩٠٧ . ليس اعادة تركيب مقعد الدراجة ومقودها على هيئة رأس ثور ذي قرنين . ليست الوجوه التي نصفها منظور من أمام والنصف الآخر منظور من الجانب . ليست المجسمات التي كونها من تجميع حديد الخردة أو التشكيلات الخزفية الجذابة والمستحدثات الفنية المثيرة .

الأسلوب وحده لا يرقى باللوحة الفنية الى مستوى رفيع الشعر والأدب والمسرح . لكن « جيرنيكا » تقف شامخة في صف الروائع الخالدة في مختلف الفنون . لأنها جمعت بين « الشكل والمضمون » . الأسلوب والموضوع . « رؤية حضارية » . « لا تعكس الشيء المرئي بل تجعله مرئياً » . تقوم بدور فعال في « الثقافة الانسانية » لأنها تتعدى حدود المكان والزمان . تنقد العصر بأسلوب العصر .

« تطور الأسلوب » كأساس ومقياس لـ « الحداثة » ، يناهض فكرة الالتزام بالواقع وما يجري فيه من أحداث ، خشية ألا يسقط الفن في مصيدة الدعاية ـ كما يعتقد « هربرت ريد » . وان كنا نرى ـ ويرى معنا الكثيرون ـ ان « الرؤية الحضارية » تشمل الشكل والمضمون معاً ، من حيث أنهما وجهان لعملة واحدة . وقصر « الحداثة » على « تطور الأسلوب » ينشط المناقشة حول قضية « الفن للفن » التي بدأت في القرن التاسع عشر ولم تنته حتى الآن . فقد روى : جان برتليمي[١٧] عن كاتب فرنسا : جوستاف فلوبير (١٨٢١/١٨٨٠) أنه نعت رواية « البؤساء » ـ تحفة : فيكتور هوجو (١٨٠٢/١٨٨٥) رائد الرومانسية ـ نعتها باعوجاج الأسلوب وانحطاطه المتعمد ، وبأنها موجهة الى حشرات الكاثوليكية الاشتراكية . ثم استطرد قائلاً : ان أخلاقية الفن تنحصر في الجمال ذاته ، وليست له موضوعات جميلة وأخرى قبيحة ما دام « الأسلوب » وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء (ص ٤٦٠) . يعقب المؤلف على هذه العبارات بقوله « الفن قيمة عليا والفنان يخدم المطلق الذي لا يقبل مساومة لصالح مطلق آخر . وأنت تنكر عالم الفن وحقيقة الفنان اذا فرضت عليه هدفاً آخر مهما كان رفيعاً » . الا أنه يضع النقط على الحروف في عدة صفحات تالية يوضح كيف ارتبط عمالقة الفن والأدب والشعر بموضوعات الحياة دون أن يقلل ذلك من مستواهم الفني الرفيع . « كان القرن الواقع بين عامي ١٨١٥ ، ١٩١٤ حادثاً

(١٦) Jaques Lassaigne, Picasso, France, 1955-P.XXIII.

(١٧) جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ـ ١٩٧٠ .

نسبياً يسمح بمداعبة آلهة الشعر والفن والعيش بالقليل وممارسة السياسة للتسلية . ثم أتت الحرب الأولى والثانية ودخلنا عهد الارهاب وتهديد المستقبل . وجاءت الحركات الاجتماعية واسعة عميقة تخلق مشكلات جديدة للانسانية . تأثر بها أكثر الفنانين هدوءاً فأعلن حياده (الفن للفن) ، لكنه اضطر دائماً لاتخاذ موقف معين وان يلقي بنفسه وسط المعركة يحتج ويتظاهر وأصبح الفن سلاحه . . وتغلبت فكرة الفن الملتزم » (ص ٤٧١) .

ضرب « برتيليمي » أمثلة بشاعر عصر النهضة « دانتي » وكيف كانت رائعة « الكوميديا الالهية » تعليماً دينيا ساميا . ولوحات الرسام « هولباين » والحفار « دورر » رددت مطالب حرب الفلاحين سنة ١٥٢٥ كما اشترك « بيكاسو » في حرب أسبانيا . ودافعت رسوم « دومييه » الكاريكاتورية في مجلة « شاريفاري » عن آراء خاصة مع احتفاظه بمستواه الفني الرفيع . وكان ايمان الرسام « كوربيه » بالثورة عظيماً ، عبر عنه في لوحات « محطمو الصخور » و « الوضيعة » و « جنازة لورنان » .

واذا كان « برتيليمي » يعقب على تلك الأمثلة بقوله ان « هذا التوافق بين الهدف والفن شيء نادر » (ص ٤٧٨) فذلك ـ في رأينا ـ لأن الفن نفسه نادر ، وأن اغفال الموضوع وعدم الالتزام بقضايا الحياة والاقتصار على الابتكار الشكلية والأسلوبية ومهارة الصنعة بلا هدف ، هذا الاغفال فتح الباب لغير الفنانين وتعذر التفريق بين الصادق والمدعي . أو كما يقول الناقد « فرنسوا مولينار » : اذا كان كل شخص هو بطرس ، فلان بطرس لا وجود له[١٨] . أي أننا اذا اعتبرنا أي نشاط ابداعي بلا موضوع فناً ، فلا وجود للفن اذاً . و « الحداثة » من حيث هي أسلوب لا تستهدف ذاتها انما تستهدف « التعبير » عن مضمون . سواء كان ذاتياً كما لدى التأثيريين ، أو موضوعياً كما في لوحات سيزان .

هذا ما كان ينبغي أن يشير اليه كل من « جريتبرج » و « ريد » .

بدأت ارهاصات الحداثة وتطور الأسلوب مبكرة في القرن السادس عشر ، مع أخريات أعمال : ميكلانجلو (١٤٧٥/١٥٦٤) في تصويره « يوم القيامة » في سقف كنيسة سستين ، حيث نلاحظ البذور الأولى لحركة « المانريزم » التي كانت الانعكاس الفني للأزمة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي زلزلت أوروبا في ذلك الزمان[١٩] . فقد اتسمت « المانريزم » بالمبالغة في الحركات والتغاضي عن دقة المنظور والاستجابة للانفعالات ومناهضة التعاليم الأكاديمية . وتخلت عن محاكاة الطبيعة ، ونادت بأن الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثلها » . فانقلبت بذلك على النزعة الطبيعية لعصر النهضة المعروفة بـ « القطعية أو الدجماطيقية الساذجة » ـ حيث كانت الطبيعة هي مصدر الشكل الفني « يصل اليه الفنان بأسلوب تركيبي يجمع فيه عناصر الجمال المبعثرة » (ص ٤٢٨) . ويبدو أن كلمات « جيوردانو برونو » كانت أول اعلان عن بدء مسيرة الحداثة حين أشار الى « أن العمل الفني يفتقر الى المنهجية والتنظيم ، وأن الشعر هو مصدر القواعد ، وهناك من القواعد بقدر ما هناك من الشعراء الحقيقيين »[٢٠] . هكذا جمع بين فكرة الالهام . . والعبقرية التي لا تخضع الا لذاتها ، وفتح الباب لما نراه من أعمال ابداعية لا علاقة لها بالأشكال الطبيعية (المحاكاة) . وربما كانت هذه الفكرة التي ظهرت أول مرة في كتاب منشور سنة ١٨٨٨ ، هي التي تبلورت في نهاية الربع الأول من هذا القرن في محاضرات الرسام السويسري « بول كلي » ـ أحد رواد الحداثة البارزين ومفلسفيها .

ألقى « بول كلي » محاضرة سنة ١٩٢٤ حلل فيها « الحداثة في الفن » . كان أستاذاً حينذاك في

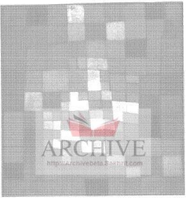
(١٨) مقال بعنوان : المشكلة الأساسية في الفنون التشكيلية ـ مجلة فنون عربية (١٩٨١ العدد ٣) ـ العراق .

(١٩) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ ١ ـ ١٩٧٠ ـ ترجمة : فؤاد زكريا .

(٢٠) المرجع السابق .



(٦) بول سيزان : منظر طبيعي ، ١٨٨٥ ، متحف بروكلين ، نيويورك .



(٦) بول كلي : تفتح الزهور - ١٩٢٤ - مقتنيات د. فريد ريك ... زيورخ .

« الباوهاوس » منذ « لربع سنوات فجاءت معالجته للموضوع نتيجة تأمل طويل . وتعتبر من أعمق ما كتب عن الأسس الاستطيقية (الجمالية) للفن الحديث ، تناول نفس القضية فنانون آخرون ، من بينهم « ماتيس » و« بيكاسو » و« مور » .. لكن أحداً منهم لم يبلغ هذا المنطق المحكم الواضح . اذ كان ذا عقلية ميتافيزيقية ، واسع الاطلاع في الفلسفة والعلم ، فضلاً عن خبرته القوية بالموسيقى .. بعد تخصصه كرسام ملون(٢١) .

وقبل أن نعرض أفكار « كلي » عن « الحداثة » ، نورد تعريف « هربرت ريد » لفن الرسم الملون . يقول انه « لغة » قوامها الشكل واللون يعبر بهما الفنان عن الهامات معقدة . أما « الرموز » الشكلية التي تظهر في هذا الفن فهي من املاء اللغة الكلامية التي نستخدمها للاتصال فيما بيننا ، وهي غير مناسبة لـ « لغة الشكل واللون » .

يفسر هذا التعريف « اللارمز » و « اللاعقلانية » والنزوع الى التجريد اللاشكلي الذي يصل الى حد العبث أحياناً . اختلت الموازين الأكاديمية ولم تتبلور بعد معايير الفن الحديث سوى « ما يتفق عليه جمهرة النقاد المعترف بهم » . كما يرى « ريد » أن شرح الفن يعني اطلاق أسماء على ما ليس له اسم من العمليات والأفعال المرتبطة بحركات غريزية . أما « كلي » فيقول « ان تفسير الفن نوع من التحليل الذاتي » . ويذود عن حق الفنان في خلق تنظيم خاص للحقيقة على أسس من قواعد الابداع الواضحة في النظام الطبيعي . لكن على الفنان أن يغوص الى « منابع قوة الحياة » حتى يستمد الحرية والطاقة اللازمة للخلق ، علماً بأن المجهود الفردي ليس كافياً ، وأن المجتمع هو منبع قوة الفنان .

وفي عام ١٩٢٤ ألقى محاضرة شرح فيها « العملية الابداعية » من وجهة نظر « الحداثة » . ضرب مثال الشجرة الشهير الذي يفسر الأشكال الغريبة التي تتسم بها الأعمال الفنية الحديثة . شبه الفنان بجذع الشجرة الذي لا ناقة له ولا بعير فيما يكسو أعلاها من جمال وفتنة . مجرد قناة تمر منها العصارات في طريقها الى أعلى ، مقبلة من الجذور التي تجلبها من الأعماق . لا خيار له في أن يوجد حيث هو ، ولا ارادة له فيما يؤديه من وظيفة . فهو لا يخدم ولا يتحكم .

كذلك الفنان ، يوجد في هذه الدنيا دون ارادة أو تطفل . يشق طريقه بحاسة التوجيه ويتبين ثمة نظاماً فيما يعرض من سيل الخيالات والخبرات . هذه هي الجذور التي يستقي منها عصارات فنه . تتدفق فيه حتى تبلغ عينيه فيرى الدنيا كما تبدو في لوحاته . ويبرر « بول كلي » عدم مشابهة الفن الحديث للطبيعة بقوله « ان أحداً لا يستطيع أن يطلب من تاج الشجرة أن يكون صورة طبق الأصل لجذورها » . فالعصارة حين تجري الى الخلايا المختلفة تنتج أشكالاً متنوعة . هكذا تتدفق « الخيالات والخبرات » الى الفنان وتتحول في عينيه الى ما نراه من غرائب الأشكال . يعارض « كلي » بهذا التشبيه فكرة « المحاكاة » التي نادى بها أرسطو منذ ٢٣٠٠ سنة ، وأحياها عصر النهضة منذ ٥٠٠ سنة ، وما زالت تدعو اليها بعض فصائل الفن الحديث مثل جماعة « السوبر رياليزم » . أن مفهوم الحداثة الذي بلوره « كلي » يفرق - شكلاً - بين الأساليب الحديثة والتقليدية في الفن . لكنه يفتح الباب الخلفي للمدعين ، خاصة وأنه يشير ضمنياً الى عدم دراية الجمهور الذي يظن بالفنان عدم الكفاءة أو التشويه المتعمد للأشكال الفنية - ثم يستطرد - مع أن الفنان لا حيلة له فيما تضعه فرشاته من الوان وملامس وخطوط . انه مجرد « وسيلة نقل » .. شأنه شأن جذع الشجرة .

هذه المفاهيم التي عرضها واحد من أكبر فلاسفة ورسامي الفن الحديث ، لا تلقي مزيداً من الضوء على « الشجرة » التي تفصل بين الصدق والكذب في الابداع الفني الحديث ، حتى ليسقط في الخطأ كثيرون من المعنيين بالفنون الجميلة في أوروبا وأمريكا ، حيث لا يستطيع أن يفرق بين الماس والزجاج الا النقاد الكبار ،

(٢١) Paul Klee; On Modern Art, 1979, London. P. 11,12,13.

أمثال « هربرت ريد » و « كينيث كلارك » . . وغيرهم من أصحاب الخبرة المتمرسة والثقافة الموسوعية .

لم يكن « بول كلي » أول من زلزل عالم الفنون الجميلة في القرن العشرين ، ووضع حجر الأساس للحداثة . هناك هامش عريض - كما أسلفنا - بين الماضي والحاضر ، تلعب فيه « المتغيرات الاجتماعية » لعبة حياة أو موت . أما أن تثبت حداثتها وجدارتها بتلبية الاحتياجات الجمالية والفكرية لانسان الثقافة الجديدة ، أو تمضي وتموت كـ « بدعة » لم يكتب لها التوفيق . ولنا في التاريخ أمثلة كثيرة من تلك « البدع » ، أقربها الـ « آرت بوفيرا » بمعنى الفن الفقير أو التافه الذي ظهر في الستينات . ومن قبله « حركة الدادا » التي ملأت الدنيا بضجيجها سنة ١٩١٦ وقلبت كيان الشعر والنحت والرسم والموسيقا وأعلنت « أن الفن قد مات » .

لكن بعض « المتغيرات الفنية » توجد لتبقى وتولد لتعيش . وقد ضرب « هربرت ريد » مثلاً بالفرنسي « بول سيزان » ، الذي لم يترك « مدرسة » كالتأثرية أو التكعيبية ، لكنه ترك الفن الحديث كله الذي نراه من حولنا اليوم . ولعله العامل المؤثر على الرسام الروسي الأصل الألماني الإقامة ، فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦/١٩٤٤) صاحب أول صورة تجريدية ، وصاحب أول مؤلف في فلسفة ونظرية الفن الحديث بعنوان « الروحانية في الفن » - ١٩١١ . وكان زميل « بول كلي » في التدريس لطلبة « الباوهاوس » حتى أغلقها « هتلر » سنة ١٩٣٣ .

أكد « كاندينسكي » حتمية التحديث فقال « ان العمل الفني وليد عصره . فكل فترة ثقافية تسفر عن فن خاص لا يمكن تكراره . وأي جهود تبذل لاحياء مبادىء فنية قديمة ، لن تتمخض الا عن فن جهيض »[٢٢] . ثم يستطرد شارحاً ومعللاً فيقول : « لكن الفنون - قديمها وحديثها - بينها تشابه في الحقائق الأساسية . في اتجاه الجو الداخلي العام للروح والأخلاق والمثل » . « تكون الحصيلة المنطقية حينئذ إحياء أشكال خارجية كانت تعبر عن مشاعر داخلية في عصر سابق . وهذا هو سبب شعورنا بالتعاطف والقرابة الروحية نحو البدائيين » .

لكنه يسارع بتوضيح نوعين من التشابه بين الفنون القديمة والحديثة . أولهما خارجي سطحي لا مستقبل له . والثاني داخلي يحمل بذور الغد . ويشير الى صعوبة احساس المتلقي بالنوع الثاني لما يتضمنه من روحانية غير مادية . ولأنه يتوقع رسوماً - الطبيعة على شكل صور شخصية - أو مناظر طبيعية على الطريقة التأثرية ، أو مشاعر داخلية يتخذ لها الفنان رموزاً من الطبيعة . لكن حين تتضمن هذه الصور فناً حقيقياً يغذي الروح ، يشعر المتلقي بنشوة تسري في بدنه . لأن الروح الأساسية (Stimmung) للصورة تعمق وتطهر روح المتلقي ، وتحفظها من الخشونة والجلافة . كأنها المفاتيح التي تضبط أوتار الآلة الموسيقية .

فكرة « كاندينسكي » عن حداثة أسلوب التعبير الفني ، نبعت من ثقافته العصرية . فقد نشأ في عائلة ثرية متعلمة متفهمة . عشق الرسم والتلوين في سن الرابعة عشر وأتقن العزف على البيانو والتشيللو . درس القانون والسياسة والاقتصاد وأصبح محاضراً في الجامعة قبل أن يبلغ الثلاثين . وحين شاهد معرض الرسامين التأثريين في « موسكو » سنة ١٨٨٥ ، تساءل ان كان من المتيسر زيادة أهمية الرسم والتلوين على الموضوع المرسوم . من هنا تتضح الفكرة المبدئية للفن التجريدي الذي ابتكره فيما بعد . نزح في العام التالي الى ألمانيا ، حيث تعلم الرسم والتلوين وبدأ مسيرته في « تحديث » الفنون الجميلة ، واشترك مع « بول كلي » في التدريس لطلبة « الباوهاوس » حتى أغلقها « هتلر » سنة ١٩٣٣ .

حين نذكر « الحداثة » عند « فاسيلي كاندينسكي » ، لا نعني بذلك صحة نظريته التي قلبت المفاهيم الفنية في القرن العشرين ، وما زالت الحركة الثقافية تعاني منها حتى اليوم - خاصة في العالم الثالث ، بسبب التيسيرات

---

(٢٢) Wassily Kandinsky; concerning the Spritual in Art. 1977-New York.



(٣) آندي وارهول : علبة حساء ـ ١٩٦٥ ـ متحف الفن الحديث ـ نيويورك .
(انموذج الفن « البوب » أو « الفن الجماهيري ») .



الظاهرية على كل من أمسك فرشاة وألواناً ، وارجاع الحكم على جودة العمل الى صدق الفنان . فقد أسقط من اعتباره « محاكاة » الطبيعة ، وعاد بالأمر كله الى نداء الشعور الداخلي للفنان . وقابل بين الموسيقا ورقص البالية والرسم الملون في خضوعها جميعاً للقيم التجريدية المطلقة ، لأنها وحدها التي تتوافق مع الروح ، بلا تدخل وتشويش من الأشكال الطبيعية (المحاكاة) . وتحدث بإسهاب عن « التوافق الداخلي للروح » . وأن قوام الرسم الملون هو : اللون والفورم (أي الشكل المطلق) .

استغرق كتابه « عن الروحانية في الفن » ٥٧ صفحة من القطع الصغيرة . صدر بالألمانية سنة ١٩١١ ، ثم بالانجليزية بعد ذلك بثلاث سنوات وما زال يعاد طبعه حتى الآن بكل اللغات الحية . أفرد فيه سبع صفحات لـ « النظرية » ، تعتبر من أخطر ما نشر في هذا القرن حول الفنون الجميلة . استند فيها الى منطق قوي سليم ، ساعده عليه تعليمه العالي وثقافته الواسعة وايمانه بما يكتب . واختتم فصله عن النظرية بقوله : « ان عبارة الفن فوق الطبيعة ليست اكتشافاً جديداً . فقد قالها من قبل كل من جوته وأوسكار وايلد ودولاكروا . ذلك أن المبادىء الجديدة لا تسقط من السماء ، بل هي منطقية ترتبط ضمنياً بالماضي والمستقبل . والمهم هو الموقف الحالي للمبدأ . فاذا استطاع الفنان أن يضبط أوتار روحه على هذه النغمة يصدح الصوت تلقائياً في عمله وينبغي أن تتقدم الحرية على هدى الاحتياج الداخلي . وفي الوقت الراهن قد يقف في طريقها الشكل الخارجي (المحاكاة) ، لكن بمجرد التخلص من هذه العقبة سيبزغ هدف بناء التكوين . أسفر البحث عن شكل بنائي عند التكعيبية التي ألحمت الشكل الطبيعي (المحاكاة) على البناء الهندسي ـ وهي عملية عطلت التجريد بتدخل الواقع . . وأفسدت الواقع بالتجريد » . ثم يلخص « كاندينسكي » نظريته في سطور أخيرة تشير الى أن توافق الفن الجديد يتطلب بناء أشد صلابة . أقل استجابة للعين (محاكاة) وأكثر استجابة للروح (تجريد) . ويقول ان هذا « البناء الحقي » قد يبدى بمحض الصدفة السعيدة في اختيار الفورمات (الأشكال التجريدية) التي يضعها الفنان على القماش .

●●●

منذ مليوني عام . . كشط الانسان البدائي الزيادات من فروع الشجر وقطع الزلط ، ليستخدمها كسلاح يضرب به الأعداء ويصطاد الفرائس ، فاكتشف العلاقة بين « الشكل والوظيفة » . لكن هؤلاء الأجداد البعيدين لم يتركوا آثاراً فنية قبل ثلاثين أو أربعين ألف سنة . وحتى هذه الآثار التي عثرنا عليها في كهوف « لاسكو » بفرنسا و « التاميرا » بأسبانيا ، وظيفية بدورها ، لأنها كانت شعائرية طقوسية وسحرية[٢٣] .

من هنا بدأت علاقة الانسان بالفن التطبيقي لتيسير سبل الحياة المادية ، وبالفن الجميل للسمو بالحياة الروحية والنفسية ، اذ يرى « كولنجوود » أن الصفة السحرية لصيقة بالعمل الفني الأصيل[٢٤] . الا أن هناك نظرة ثالثة بعيدة عن النفع المادي والهدف السحري ، هي « الادراك الاستطيقي » للموضوعات ـ أي التأمل لمجرد التمتع[٢٥] . ومصطلح « استطيقا » يعني « انسجام » ـ كما فسره : جيروم ستولنتز (ص ٣٨) . يؤكد هذا التفسير اهتمام « فاسيلي كاندينسكي » بالتوافق والانسجام الروحي وربطه بالابداع الفني . ويقول عالم النفس « كيت » ، أن التذوق وعي . . وتنبه . . وحيوية . كما أنه متعة وتدريب على التخيل والابتكار ، وتنظيم لجهازنا العصبي والعاطفي والانفعالي ، واذكاء للروح الخلاقة

(٢٣) Andreas Lommel : Prehistoric and Primitive Man, 1966, London.

(٢٤) روبن جورج كولنجوود : مبادىء الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، ١٩٦٦ ، ص ٧٥

(٢٥) جيروم ستولنتز . النقد الفني ، ترجمة : فؤاد زكريا ، ١٩٨١ .

لدينا ، واعلاء لانسانيتنا . لأن الانسانية ليست مجرد السير على قدمين والنظر بعينين أماميتين . فقد مضت عصور لم يفرق فيها الانسان بينه وبين الحيوان . بل كان يظن أن بعض الحيوان أفضل منه درجة . لكنه أحس بانسانيته وبدأ مسيرة الحضارة منذ وقف في صحرائه وهتف : كم هي جميلة تلك الصحراء . فالادراك الاستطيقي (بمعنى الرؤية والادراك الفني) ، لا تقتصر على الأعمال الفنية وحدها بل تنسحب على الطبيعة أيضاً . فالشجرة الملتوية والأمواج المتلاطمة فيها طرافة ودرامية . ولا يوجد بين الكائنات ما يمتلك القدرة على الادراك الاستطيقي سوى الانسان . ولو أن التجارب التي أجريت على أنواع راقية من القردة ، أثبتت توفر نوع من التذوق الفني لديها . واذا سايرنا اتجاهات القائلين بأن الحداثة تطور في الأسلوب الفني ، فهي اذن تتعلق بازدياد ابتعاد الفنان عن التعبير المادي مستهدفاً الانسجام الروحي - أي اتفاق التعبير مع احتياجات الفنان الداخلية (كاندينسكي) . لكنه يتحول الى نزعة لا أخلاقية اذا أهمل الاحتياجات الروحية والفكرية للمجتمع (جريشرج) ، وأصبح غير خاضع لقياس أحد الا نفسه . ويحق للمجتمع أن يبادله اهمالاً باهمال . الا أن بعض الحركات الفنية تبنت تلك الأفكار الفردية المتطرفة ، ولاقت استجابة واسعة في ظروف عالمية مهيأة للتمرد . فحين عجزت « الرؤية والادراك الفني » عن تزويد البشر بالقيم الأخلاقية التي تكبح جماح سفك الدماء في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤/١٩١٨) ، انتفض جماعة من الشباب المفكر وثار على كل أساليب « الادراك الاستطيقي المستحدث » ، التي وضعتها طليعة الفنانين في فجر القرن - بما فيهم « سيزان » و « بيكاسو وبراك » و « بوتشيوني » و « كاندينسكي » . ثاروا على « المسلمات » السابقة التي تقولب التفكير وتحرمه من ايجاد علاقات جديدة .

لعل من المناسب الاشارة الى آراء عالم النفس « أريتي سيلفانو » في تحليله للعملية الابداعية وكيف يتم طرح الأفكار والصور الجديدة[٣٦] . يقول « ان الابداع ثمرة توافق أو تآلف بين مستويين من التفكير الانساني : الأول مستوى بدائي أدواته التمثيلات التي تسبق مرحلة التفكير باللغة . رموز أولية مبهمة لصور وخبرات معرفية وجدانية معقدة . ولا يتسق هذا المستوى الفكري مع المنطق العام ، لأنه ذاتي بلا رموز تواصلية . توجد بشكل طبيعي لدى الأطفال والانسان الأول وبعض الحالات النفسية . أما الثاني فمستوى راشد أدواته الرموز اللفظية والرياضية والموسيقية .. الخ . وهي مفاهيم تكفي التواصل . والتفكير هنا موضوعي يستند الى علاقات منطقية ورموز مشتركة » . ويتابع « سيلفانو » نظريته قائلاً إن الابداع هو توافق هذين المستويين في التفكير . الأول يعتمد على الحدس والخبرة المعرفية الوجدانية المركبة . والثاني يصوغ هذه الرؤية في لغة تواصلية ومنطق مشترك . ويسفر هذا التوافق أو « التآلف » عن شيء ثالث مختلف عن كل منهما هو : نسق جديد أو علاقات جديدة . وتتحدد قيمة هذا « النسق » بقدر ما يثري ويوسع نطاق المنطق الانساني الواعي . أي بقدر ما يضيفه الى هذا المنطق من « معقوليات » جديدة قابلة للوعي والفهم . فالعملية الابداعية هي : اعادة ترتيب المعطيات اللامحدودة للخبرة الانسانية عن طريق « رؤية ذاتية » تصل في نتائجها الى « حقائق موضوعية » .

هكذا تتم عملية « الحداثة » على هيئة استجابة للمعطيات الجديدة كلما تغيرت الظروف الاجتماعية .

●●●

أما الشباب المفكر الذي أشعل أول ثورة من أجل « الحداثة » في القرن العشرين فهم قادة « حركة الدادا » ، التي هبت كالعاصفة ما بين عامي ١٩١٦ و ١٩٢٣ لتؤجج الروح الخلاقة وتطرح العديد من

---

(٣٦) مجلة الانسان والتطور : العدد ١٥ ـ مقال الابداع الفني أو العلمي يحلم : مجدي مرة ـ ١٩٨٣ .



(١) [illegible]
١٩٨٤، تعبير عن إيقاع العصر والتقدم السريع



(٣) الرسم الحديث في العراق - ١٩٨٤
(من بينالي القاهرة الأول للفنون العربية)

الأشكال الفنية الجديدة. بدأت في مدينة زيورخ بسويسرا في متحف فبراير، وما لبثت أن تردد صداها في نيويورك.. برلين.. برشلونه.. هانوفر.. باريس.. روما.. كولونيا.. بودابست.. طوكيو. كل الفنانين الشبان في تلك البلدان، عقدوا العزم على وضع بداية جديدة لـ «الفن». ومن المدهش أن تلك الحركة تحتفظ بحيويتها حتى يومنا هذا، وما زالت تتوالد وتنمو وتتفرع ويتسع تأثيرها ويزداد إشعاعها. كل ما نراه من غرائب الأساليب الفنية يمكن ارجاعه الى «حركة الدادا»، التي جمعت بين «الفن واللافن» و«الجمال والقبح» و«القيم الأخلاقية واللاأخلاقية». لم تكن «حركة» بالمعنى التقليدي، بل إعصاراً اجتاح دنيا الفنون كما اجتاحت الحرب دنيا الأمم[27]. لكنها تركت خلفها يوماً جديداً، تحطمت فيه القيود وانطلقت الطاقات المخزونة كأنها عفريت خرج من القمقم. انزاح الغطاء عن أشكال مبتكرة وأنواع من الخامات غير التقليدية.

«حركة الدادا» ليست لها شخصية موحدة عبر العالم. لكنها مع ذلك ذات شكل أخلاقي مضاد وخلاق، أسفر عن أساليب تعبيرية غير متوقعة، اختلفت باختلاف البلدان والشعوب. ايجابية تارة وسلبية أخرى. فنية حيناً وضد الفن أحياناً. أخلاقية للذاتية أو لا أخلاقية بالمرة. حتى كلمة «دادا» التي اطلقوها على حركتهم اختاروها خبط عشواء من القاموس. لم يقلقهم أن يكون معناها «الحصان الخشبي الهزاز» أو «مربية الأطفال». وأطلقوا على مقرهم اسم «كباريه فولتير» سخرية واستهزاء بالأفكار والقيم التقليدية. وسرعان ما استقطبوا الموسيقيين والرسامين والنحاتين. فضم معرضهم الأول أعمال كل من بيكاسو وكاندينسكي وبول كلي وماكس ارنست وهانز آرب، وجميعهم أصبحوا من قادة «الحداثة» فيما بعد. فـ «ارنست» هو طليعة السيرياليين الذين صوروا الأحلام والكوابيس ولهم آراء ونظريات. وأما «آرب» فهو الذي اكتشف «التكوين العفوي» للصور حين رسم لوحة لم تعجبه فمزقها وألقاها. ثم رأى في تركيبها العشوائي وهي ممزقة على الأرض جمالاً جديداً، فرفعها بعناية ولصق أجزاءها كما هي، فصارت مثلاً يحتذى لأسلوب مبتكر لدى بعض الفنانين تحت اسم «كولاج».

تحدت «الدادا» أي اعتبارات أخلاقية أو اجتماعية أو تجارية، وشجعهم النقّاد فانطلقوا يتحررون من كل المبادىء الفنية السابقة، حتى ان أحدهم اشترى «مبولة» من محل الأدوات الصحية وقع باسمه عليها وعرضها على أنها تمثال أطلق عليه اسم «النافورة». وكان شعراؤهم يجلسون الى ورقة يكتبون عليها كلمات عفوية على التتابع، تحت اسم «الشعر الأوتوماتيكي». ونشر «مارسيل دي شامب» - وهو من أبرز قلامتهم - نقده لنسف ما يسمى «الاستطيقا» أو «علم الجمال».

أسهبنا بعض الشيء في عرضنا لحركة «الدادا» ولكننا لم نوفها حقها. لأنها أخطر الأحداث الفنية في العصر الحديث، ما زالت فعالة حتى اليوم خاصة بين فناني العالم الثالث. كما أنها الجذور التي انبثقت منها عدة أساليب وخامات فنية، بالاضافة الى الكثير من «المدارس» مع أنها كانت ثورة من أجل الثورة وهدماً من أجل الهدم. أعلنت سقوط جميع القيم الفنية السابقة ولم تستبدل بها قيماً جديدة، مكتفية بالحرية الفوضوية والعشوائية المؤسسة على اللاوعي. الا أن وجه «الحداثة» يكمن في اتخاذها الخطوة الأولى وهي هدم القديم، ثم تولى بعض فرسانها تشكيل اتجاهات جديدة بديلة كـ «السيريالية» و«الكولاج». فضلاً عن استلهامها المستمر في اتجاهات مثل «البوب آرت» و«الفن الحركي» و«فن تجميع الأشياء الجاهزة»، ثم احيائها برمتها في ثوب جديد فيما يسمى الـ «نيو آرت بوفيرا» أو «الفن الفقير» بأقسامه العديدة. ذلك النشاط الابداعي الذي ظهر في الستينات وسنعرض ...

(27) Dada, 1916-1966, Documents of the Dada International Geverent.

بعد قليل . الا أن « الدادا » كانت حركة عالمية منذ البداية ، تسعى الى « الحداثة » دون أن تطرح بدائل للأساليب الفنية القائمة حينذاك . نشر أحد قادتها ملخصاً لأهدافها سنة ١٩٢٠ جاء فيه : « لا ينبغي للفن أن يكون واقعياً أو مثالياً ، ولكن يتحتم أن يكون صادقاً . بمعنى ان أي محاكاة للطبيعة ـ مهما كانت خفية ـ محض افتراء . هكذا تكون « الدادا » دافعاً جديداً للحقيقة . محصلة القوى لجميع الطاقات المجردة ، ونبع دائم للحركة الفنية العالمية »[٢٨] . والواقع أن مؤسسي « الدادا » اللذين التقوا في « كباريه فولتير » لم يتبنوا أهدافهم . مجرد أفكار بسيطة عن « الحداثة » تجمعت في رؤوسهم ، هي التي أطلقوا عليها اسم « دادا » .

أهم معالم « الحداثة » في القرن العشرين هي طبيعة العلاقة بين الفنان والواقع المرئي . تغير الموقف على يد « بول سيزان » من السلبية والدهشة والاعجاب بمظاهر الحياة ، الى « موقف جدلي » يتعامل مع البيئة مؤكداً ذات الفنان ومتطلعاً الصور وحياة الانسان . عبر الرسام الفرنسي : هنري ماتيس (١٨٦٩ـ١٩٥٤) عن هذه النظرة بقوله : « ان التعبير ليس في الحركات العنيفة أو فيما يضيء الوجه المرسوم من عواطف ، لكنه في التنظيم العام للوحة من حيث وضع الأشخاص والفراغات المحيطة بهم . فكل عنصر له دوره في التعبير » . هكذا لم يعد فن الرسم الملون عملية ميكانيكية (يعكس مظهر المرئيات) ، بل يعكس « حالة » الانسان في ظروف معينة ويرتبط بتاريخ الفنان . أصبحت « حرية التعبير عن الموضوع » هي الهدف العام للفن في هذا القرن[٢٩] . لكن ينبغي أن نتحفظ بعد هذه العبارة ونشير الى أنها لا تلغي « الموضوع » ولا تعني العبثية الفردية . فهناك « ضوابط » أكدها فيلسوف التجريدية : بول كلي ، فيما ألمحنا اليه من تشبيهه الفنان بجذع الشجرة ، ومقابلة الابداع بتاجها بما يحويه من فروع وأوراق وأزهار وثمار ، وارتباط هذا التاج بالجذور العميقة ـ أي الواقع وخبرات الفنان ـ بالرغم من أنه لا يشبه الجذور من حيث الشكل الظاهري . «فليس هناك من يستطيع أن يفصل نفسه عن واقعه وبلده ومجتمعه بما فيه من شكوك وقلق »[٣٠] . لكن الوجه العام للحداثة في الفنون الجميلة يتضمن إقبالها على « مدركات العصر الحديث » عن الفضاء والمادة والطاقة . . أسوة بالفنون الأخرى من أدب وشعر وموسيقا . فقد طرأت أبعاد جديدة للعقل والاحساس وتغيرت المعايير . أن لوحة « جيرنيكا » لبيكاسو ـ بثورتها وقوتها المأساوية ـ أنهت أي مناقشة حول امكان التحدث بلغة الرسم التقليدية . انها معلم على طريق الفن ونقطة اللاعودة الى الأساليب الكلاسيكية . أية حداثتها توافقها مع المدركات العصرية أيديولوجيا وأسلوبياً . أما ابداع « الدادا » فكان ثورة حرة لا منطقية واحتجاجاً على العقل المفكر والقيم التي تسببت في اشعال الحرب العالمية الأولى . كانت حركة سياسية في المقام الأول . آمنت بقوانين الصدفة وتركتها تعيد الخلق التلقائي من أجل تحرير الفن . ظهرت قبلها اتجاهات تحاول التوافق مع الثقافة الحديثة مثل « الوحشية » التي كانت مجرد تمرد وليست مدرسة . والتكعيبية والمستقبلية والتعبيرية والتشكيلية الجديدة والتجريدية والبنائية . . ثم « الدادا » فالسيريالية . كل الأساليب التي جاءت بعد ذلك كانت استطراداً وتنابع رؤية . كان الفن ينتقل من مرحلة استكشاف الأحساس الى مرحلة استكشاف الوعي . فبعد أن كانت مهمة الفنان هي استكشاف الاحساس كما هو الحال مع « التأثيريين » ، أصبح يستكشف الوعي الانساني ويسهم في تشكيل العالم وقال « بيكاسو » كلمته الشهيرة : الفن سلاح .

. . فتح « سيزان » الباب وكان البادئ في طريق

(٢٨) Herbert Read : Concise History of Modern Painting, P. 117.

(٢٩) H. Read : Contemporary Art. Skira, 1964.

(٣٠) المرجع السابق .



(٣) الرسم الحديث في الأردن - ١٩٨٤
(من بينالي القاهرة الأول للفنون العربية) .



الحداثة - كما قال في احدى رسائله . أسقط « المحاكاة » التقريرية و أفسح مكان الاحساس للوعي والواقعية . وارتفعت التكعيبية بهذا المفهوم ، فعبرت عن الفراغ والزمن وأدخلت على الفن الجميل مدرك « البعد الرابع » المنسجم مع العصر والثقافة الحديثة . ويبدأ مشوار الاهتمام بـ « الشكل والأسلوب واهمال الشيء المرئي المدرك بالحواس » . وأدى اختفاء الشيء (object) من اللوحة المرسومة الى اختفاء الموضوع (subject) ساحباً معه المضمون الاجتماعي والمعنى والمغزى[٣١] . لقد فقد الفنان الثقة بالمظهر الخارجي للمرئيات ، وانفتح الستار عن « كاندينسكي » الذي خلع جذوره من الطبيعة بدعوى مناهضتها للقيم الروحية . أما « كلي » فاتسمت لوحاته بحركة إنفعالية وعلاقات سيكولوجية ، أسفرت عن عناصر (motifs) دقيقة رومانسية ، تتوافق مع قوله بأن العمل الفني هو نقل بعض الصور المختزنة . وأصبح مفهوماً ان « الواقع » موجود داخل الانسان وليس خارجه . وقال : بيت موندريان (١٨٧٢-١٩٤٤) الذي وصل بالتجريد الى منتهاه : « ان الفن ينتج من احساسنا بأننا أحياء » .

●●●

في ابريل سنة ١٩١٩ ، انبثقت في مدينة صغيرة اسمها « فيمار » في ألمانيا ، مؤسسة كتب لها أن تضع بصمة « الحداثة » على القرن العشرين . على العمارة وكل ما يتصل بالتصميم من فنون تطبيقية وصناعية ، كالأثاث وأدوات الاستخدام اليومي من أكواب وملاعق ووحدات إضاءة واعلانات وديكورات . . الخ ، بهدف تحقيق « الجمال والفائدة » على أعلى المستويات في تلك الميادين . استطراداً للفكرة القديمة التي اكتشفها الانسان من ملايين السنين . فكرة انسجام « الشكل » مع « الوظيفة » . ثم عملت تلك المؤسسة على عدم حرمان « السلع » النفعية من لمسة الجمال المطلق الكامن في الفنون الجميلة من لوحات وتماثيل ، بهدف سد احتياجات انسان القرن العشرين السكولوجية والفسيولوجية ، التي اختلفت عن نظيرتها في القرن السابق .

. . انها « الباوهاوس » - أي مدرسة العمارة والتصميم الفني . أقامها المهندس الشاب : فالترجروبيوس (المولود ١٨٨٣) . قامها بعد الحرب والدمار بعام واحد لتغرس بذور الأمل والتفاؤل و « المثل العليا الحديثة » . استدعى للتدريس فيها نخبة من طليعة الفنانين آنذاك ، بينهم « كاندينسكي » و « كلي » اللذين أشرنا الى دورهما في حركة « الدادا » الثورية ، بالرغم من أنهما رسامين ، بينما « الباوهاوس » مؤسسة للعمارة والتصميم الصناعي والأدوات النفعية . ذلك لأن الهدف كان « تدريب جيل من المعماريين والمصممين ، المتفهمين لمطالب العصر يلبون احتياجاته المادية . . والروحية أيضاً ، معتمدين على معطياته التكنيكية والعلمية والثقافية والاستطيقية . يرمون الى « تحديث » العمارة والسلع الصناعية وما يتعلق بالفنون التطبيقية . تقول « جيليان نايلور » في كتابها عن « الباوهاوس » : « انها معلم في تاريخ جهود الانسان مع بيئته الجديدة التي صنعها بيديه[٣١] .

وأوضح « جروبيوس » في حفل الافتتاح دور « الباوهاوس » وأبعاد عملية « التحديث » بقوله : « لا يمكن أن ينتشر وينمو مضمون الثقافة أسرع من المجتمع الذي يسعى الى خدمته » . أي ينبغي لـ « الحداثة » أن تلبي احتياجات حقيقية للناس وتحل مشاكلهم المادية والروحية بالامكانات المتاحة في الواقع الراهن . فعمل بذلك على « خلق أشكال نموذجية » تحقق هذه الأهداف وانتقل بالحياة من ثقافة القرن التاسع عشر الى ثقافة القرن العشرين . وهذا بالضبط هو مفهوم الحداثة : الانتقال بأسلوب الحياة من عصر سابق الى عصر لاحق . وحين استعان برسامين طليعيين أمثال « كاندينسكي » و « كلي » و « موهولي ناجي » (١٨٩٥/١٩٤٦) استهدف استنفار « العملية الابداعية » . فكانت مهمتهم : تشكيل ما يتعلق

(٣١) Gillian Naylor : Bauhaus, 1969-London.

بالقورم واللون والفراغ في أعمال « الباوهاوس » فاتسمت تلك الأعمال بـ « الحداثة » ـ بمعنى مناسبتها للاحتياجات الاجتماعية : الفكرية والمادية والروحية ، التي أشرنا اليها عند « كليمنت جرينبرج » في مطلع حديثنا .

وربما كانت المناسبة مواتية لتوضيح أن اللوحات التجريدية والتماثيل التي تغمر المعارض ، لا تدخل نطاق الفنون الجميلة المنزهة عن الغرض المادي النفعي ، لأنها تعتبر تصميمات مبدئية للتنفيذ في أعمال الديكور وطباعة المنسوجات وفنون الاعلان . . الخ . ولعلنا نلمس صدق هذا المنحى اذا تأملنا كلمات حفل افتتاح « الباوهاوس » التي تقول : دعونا نخلق طائفة من الحرفيين ، دون تفرقة طبقية تقيم حاجزاً متغطرساً بينهم وبين الفنانين دعونا نضم العمارة والنحت والرسم الملون في وحدة واحدة ، لقد تسمق في يوم ما بين أيدي مليون عامل نحو السماء ، كأنها رمز بللوري لعهد جديد .

ربطت « الباوهاوس » باحكام بين الفن والتكنولوجيا واستحدثت طرقاً لأضفاء مسحة انسانية على الانتاج الصناعي . وأكدت على لسان « موهولي ناجي » : أن الهدف هو الانسان وليس السلعة . هذا هو مكمن « الحداثة » فيها وحديثها للقرن العشرين في كل من « العمارة » و « التصميم » ، اللذين حولتهما الى فنون اجتماعية . وبينما كان « فالترجروبيوس » وصحبه يؤدون رسالتهم في ألمانيا ، كان الروسي : لازار ليسيتزكي (١٨٩٠-١٩٤١) ، يقوم بنفس العمل ويحقق نفس المبادىء في الاتحاد السوفييتي . بدأ في مدينة « فايتبسك » ثم في « موسكو » العاصمة . وارسلته بلاده سنة ١٩٢١ للاتصال بالفنانين الألمان . أما أمريكا فقد وصلتها الرسالة سنة ١٩٣٨ ، حين نزح اليها « موهولي ـ ناجي » ليؤسس « الباوهاوس الجديدة » في مدينة « شيكاغو » ويديرها[٣٣] ، قبل أن يلحق به لفيف من القادة والحواريين الألمان من بينهم « جروبيوس » نفسه ، بعد أن اشتدت مطاردة النازي لهم . من ثم انتشرت رسالة « الباوهاوس » في انحاء العالم لتصبح ركناً ركيناً من ثقافة القرن العشرين .

●●●

« الحداثة » ليست صفة دائمة للشيء . فالحديث اليوم . . قديم غداً . وليس كل « جديد » في الفن يعني « الحداثة » . لأنه لا يلبي بالضرورة احتياجاً فكرياً أو روحياً أو مادياً . كما أنها ليست مفاضلة بين مدرسة فنية واخرى ، كأن نقول : التجريدية حديثة والواقعية قديمة ، ما دمنا نستهدف الانسان وليس السلعة ـ كما جاء في كلمات « موهولي ـ ناجي » . فالهدف دائماً هو الارتقاء الثقافي الى مستوى مدركات العصر . هكذا ينبغي لـ « الحداثة » أن تبتكر من الأساليب ، ما يساعد الانسان على التكيف مع الظروف المستحدثة . هكذا كانت « التكعيبية » و « المستقبلية » و « التجريدية » ضروباً من « الحداثة » كما أشرنا ـ اتفقت مع المدركات العلمية في مطلع القرن . وكانت تلبي الاحتياج الفكري والوجداني للإنسان ، حين تغير تذوقه للحياة وادراكه لها .

نفس الشيء حدث حين صعد أول انسان الى القمر . فقد قال أحد الفنانين المعاصرين « أننا نرسم الوجه الآخر للقمر » . أي يرسمون أشياء يدركونها بالفكر والخيال وليس بالحواس الخمس المعتادة . وربما قصدت المؤرخة « دور آشتون » نفس الفكرة في كتابها : « الفن الأمريكي منذ ١٩٤٥ » ، حين قالت « إن السمات الأساسية للعصر الحديث هي الاحساس بسرعة الزمن ، والتغيرات المفاجئة المتلاحقة نتيجة استخدام التكنولوجيا المتقدمة . تغيرات لا تقتصر على الحياة اليومية العملية للناس في جميع أنحاء العالم ، بل تتعداها الى النظم السياسية التي تتأثر بصناعة أسلحة مدمرة ذات مظهر بريء للغاية . . كشرائط الكاسيت وما حدث في ايران » . ثم تشير الكاتبة الأمريكية الى الجوانب التي استحدثها الفن لمواجهة تلك الظواهر التي طرأت على الثقافة الانسانية ، فتستطرد : « لقد ثار الفن



(٣) النحت الحديث في البحرين، ١٩٨٥.
(من بينالي القاهرة الأول للفنون العربية).



(٦) المجسد الحديث في فرنسا ، ١٩٨٥ .
(من بينالي الإسكندرية لدول البحر الأبيض المتوسط)

على هذا الاحساس المقلق بسرعة الزمن ، بأن عاوده الحنين القوي للزمن الماضي ، ذلك الزمن الذي كانت خطاه تقارب نبض الانسان »[٣٢] وربما تفسر هذه الكلمات ظهور نزعة « السوبر رياليزم » في الولايات المتحدة . تلك المدرسة التي أسفرت عن لوحات وتماثيل ملونة أكثر واقعية من الواقع ، وتستند في نفس الوقت الى فلسفة وفكر حديث . ولقد وضع « ادوارد لوسي ـ سميث » أول كتاب عن هذا الأسلوب الذي ظهر في السبعينيات ، أشار فيه الى « افتقاره الواضح لكل المقومات والخبرات التي علمنا الفن الحديث أن تكن لها تقديراً عالياً . الا أنه يصبح منطقياً اذا تأملناه على هامش عريض ، يتضمن الصور والتماثيل قبل ١٩٠٠ . لكن نظراً لتعقد قضية « الحداثة » ، قد يكون من الافضل أن نقارنه بالسلف المباشر في الفن الامريكي » . ويستطرد الكاتب : « هذا السلف الذي ظهر في مطلع الستينيات وأواسطها هو الـ « بوب ـ آرت » . كان محاولة نصف جادة ونصف ساخرة لخلق فن رفيع ، مستخلص من القيم والمواقف وخصائص الثقافة الجماهيرية في المجتمع الاستهلاكي »[٣٣] . ومن الجدير بالتنويه أن الـ « بوب ـ آرت » الذي أشار اليه الكاتب كان رداً على الاسفاف التجريدي العبثي الذي أصاب الحركة الفنية في الستينيات ، بعد شيوع أسلوب : جاكسون بولوك (١٩١٢/١٩٥٦) المسمى « الفن الحركي » . كان يلقي بلوحاته العملاقة على الأرض ويدور حولها راقصاً يسكب الألوان كيفما اتفق من الأواني والأقماع . يصعد على السلم المزدوج أحياناً ليلقي بألوانه من أعلى . ثار « البوب ـ آرت » على هذه الأساليب الذاتية البحتة وهبط بالفن من البرج العاجي الى الجماهير . وكلمة « بوب » اختصار كلمتي Popular culture الانجليزية ، بمعنى « الثقافة الشعبية أو الجماهيرية » أو « ثقافة رجل الشارع » . وقد اقتبس فنانو هذه المدرسة عناصرهم المرسومة ، من اعلانات الطريق والمعلبات ومختلف السلع الاستهلاكية وفترينات المحلات التجارية .. الخ .

موطن « الحداثة » هنا يرجع الى ترافقه مع ذيوع الأفكار الديمقراطية وازدياد الاهتمام بالشعوب . ويعتبر « السوبر رياليزم » استطراداً وتطويراً وارتقاءً بذلك الأسلوب . انتشر بين الجماهير الأمريكية لأنه التقط الصفات المميزة لبيئتها المصطنعة . رسموا اعلانات النيون والسيارات المهجورة والواجهات وما الى ذلك من العناصر المألوفة ، مع ادخال صور الأشخاص على كثير من تكويناتهم . أعربوا في ابداعهم عن فقدان الثقة بـ « الفردية » وتجنبوا « التعبير الذاتي » ، وحاولوا رسم لوحات ذات تعبير محايد ، وعلى درجة عالية من المهارة والتقنية تفوق الفوتوغرافيا في أمانتها ودقتها . واتجهوا بتشاؤمهم الى نقد الحياة الأمريكية من خلال الصورة والتمثال ، عن طريق التقاط زوايا وموضوعات تنم عن وجهة نظرهم الفلسفية .

الا أن « الأسلوب الفني » قد يتسم بالـ « حداثة » في مجتمع معين ، ويكون هو نفسه مجرد « بدعة » بلا جدوى في مجتمع آخر يختلف الثقافة بما تتضمنه من عادات وتقاليد ومعتقدات ولغة وتراث . لأن هذه الأبعاد تفرض ضوابط ومعايير لما يتطلبه المجتمع من « حداثة » ، تساعد على نموه وتطوره حتى يتكيف مع البيئة الحضارية الجديدة . لذلك يرتبط الابداع الفني بالتراث المحلي والا أصبح عقيماً . فما جدوى أن ينشغل واحد من قبائل « الايبو » أو « اليوروبا » في أواسط غرب أفريقيا بالبحوث الرياضية البحتة ، بينما لا يأمن قومه على أنفسهم من الضواري والأفاعي والحشرات ، فضلاً عن افتقارهم الى لغة مكتوبة ؟ يقول « رينالد فولدي » : توجد على أرضنا مجتمعات في مستوى العصر الاسقفي ، تعيش تكنولوجيا زراعة العصر الحجري ، بينما مجتمعات أخرى تستخدم الحاسبات الالكترونية

(٣٢) Dore Ashton : American Art Since 1945-1982-New York.

(٣٣) Edward Lucie-Smith : Super Realism, 1979-New York.

لهبوط سفن الفضاء على الاجرام السماوية . الأمر الذي يخلق تناقضاً فكرياً يزداد سرعة ومأساوية .

من هنا نرى أن ما يعتبر « حداثة » في فنون مجتمع صناعي متقدم ، لا يعتبر كذلك في فنون المجتمعات النامية نظراً لاختلاف نوعية الثقافة . وما نراه من نزعة بعض فناني العالم الثالث الى تقاليد فنون الغرب بدعوى الحداثة ، قد يلعب دوراً عكسياً لأنه لا يلبي الاحتياجات المحلية الوجدانية والفكرية ، بل يشيع « الاكتئاب الاجتماعي » الذي تحدث عنه « ريجنالد ج . فولدي » .

ولعل كلمات الفنان المجري الأصل الفرنسي الاقامة : فيكتور فازاريلي (المولود ١٩٠٨) توضح المفهوم العملي لـ « الحداثة » . استعرض الحاجة الى تحديد مفاهيم للفن والفنان ووضع مجموعة جديدة من القيم . ثم شرح العلاقة العضوية بين العلم والفن و « أن المخترعين والكيميائيين وخبراء التكنولوجيا .. والمصانع والمعامل والبنائين وأصحاب الحرف ، ينبغي أن يظلوا على علاقة مستمرة » . وأعلن « أننا في فجر أسلوب جديد » ـ أي أننا بصدد أسلوب فني حديث يناسب الظروف الثقافية والحضارية الجديدة . ويذكر « ان الجمال لم يعد مقصوراً على فئات تتميز بحسن الذوق باعتباره ثمرة من ثمرات الثقافة . لأن الجمال احساس فطري يولد في الانسان . وهو ككل الأعاجيب الثابتة في الطبيعة . كالبللورات والأزهار والفراش والانسان نفسه » . ثم يحدد وظيفة الفنان في العصر الحديث بأن « عليه أن يتيح الفرصة لنشاهد ونشبع أبصارنا من خلال البيئة المصنوعة التي ابتكرها الانسان لتحل محل الطبيعة » . ثم يؤكد ضرورة تنوع القيم الجمالية المستحدثة بتنوع الشعوب واختلاف تراثها فيقول : « اني أحلم بالاستمرار الجدلي بين القيم الجمالية وبانتشارها العالمي وتنوعها بين الشعوب »(٣١) ـ أي أنه يرفض فكرة أن ينقل فنانو شعب ما ، مستحدثات فناني شعب آخر .

ثمة زاوية أخرى يطرحها « ايردل جنكنز » في كتابه « الفن والحياة » . يرى أن « الفعل الجمالي : ابداعاً وتذوقاً » ، ليس سلوكاً منعزلاً عن البيئة ، بل يشكل جانباً من الاستجابة لعناصرها والتكيف معها . فـ « الفعل الجمالي » ليس ترفاً . بل هو من صلب السلوك الانساني اليومي . لأن الانسان يمارس عملية تكيف مستمرة مع البيئة . و « الحداثة » من هذه الزاوية « أسلوب للتكيف مع البيئة المتغيرة » . ويوضح « جنكنز » : أن الانسان أثناء انطلاقه في عملية التكيف ، يعتمد على التجربة الواعية ، يعكس الكائنات الدنيئة التي تسلك طريق الفعل الشرطي . يعتمد على الذكاء في اكمال رد الفعل الغريزي ، وعلى التأمل في اكمال التلقائية المباشرة . و « الذكاء والتأمل » هما العاملان المؤديان الى « الحداثة » من أجل التكيف(٣٢) .

هذا التفسير للعملية الابداعية يلقي ضوءاً كاشفاً على مواصفات « الحداثة » . لم يمضي في تحليل التجربة الانسانية وعلاقتها بالفن ، فيشير الى ان الجهاز العصبي هو المسئول عن « التجربة » . فالانسان يكتسب عن طريقه ادراكاً أوسع للبيئة وقدرة على تمييزها . الأمر الذي يمكنه من اعداد تنويعات من « الاستجابات اللازمة » . فالتجربة هي الوسيلة لابتكار أدوات حل « مشكلة تكيفية » . فهي ـ أي التجربة ـ تحتوي على الأحاسيس والأدراكات والعواطف الأفكار والرغبات والنوايا ، وتتخذ شكلاً ابداعياً على هيئة أدوات وآلات ونظريات وأشعار وصور وواجبات طبيعية أو ذهنية وروحية ، من أجل تعميق « التجارب » بهدف المزيد من التكيف . ويخلص المؤلف من تحليله الى ان هذه « الأدوات » التي تسفر عنها التجربة الانسانية تتصدرها اللغة والفن . فالانسان يبدع الفن كما يبدع العلم والاخلاق والنظم والمنتجات .. حتى يستطيع أن يكمل تعرفه على العالم .

●●●

(٣١) مجلة « العلم والمجتمع » ، العدد ٤٠ ، ١٩٨٠ ، تصدر عن « اليونسكو » .

(٣٢) ايردل جنكنز : الفن والحياة ، ١٩٦٣ .



(٧) النحت الحديث في يوغسلافيا ـ [illegible]
(من بينالي الاسكندرية لدول البحر الأبيض المتوسط)



هكذا رأى « هـ . و . جانسون » أن العصر الحديث بدأ مع فجر القرن التاسع عشر . ولاحظ صعوبة رصده وتأريخه وتحليله ، لأنه حقبة زمنية ما زالت تجرفنا في تيارها وتلاطمنا أمواجها وتشغلنا تفاصيلها عن عمومياتها ومتغيراتها عن ثوابتها . ورأى « هربرت ريد » أن الحداثة تطور في الأسلوب . وعليه فان كل ما يعرف باسم « المدارس الفنية الحديثة » ، ليس سوى ابتكار أساليب فنية تنسجم مع التغيرات الادراكية للكون والحياة والبيئة . تحاول أن توازن الحضارة المادية في عصر الفضاء والكومبيوتر والتكنولوجيا المتقدمة . تحاول الارتقاء بالفن الى مستوى الحداثة العلمية . والا أصبحت الثقافة هرجاء خاوية من القيم الروحية والوجدانية . ان الكشوف العلمية والجغرافية والتكنولوجية التي تمخض عنها عصر النهضة الأوروبية ، بالاضافة الى القلق السياسي والاقتصادي ، أسفرت عن « المانيريزم » ، التي كانت أول انفلات من قفص الأكاديمية الصارمة . وحين بدأ العصر الحديث ـ كما أشار جانسون ـ مع الثورات الصناعية والسياسية ، ازدادت وتسارعت وتوالت محاولات « الحداثة » مع تقدم الأعوام حتى أن المؤرخ « هربرت ريد » تبين استحالة متابعتها . اتخذت أحياناً شكل الاتجاهات الفنية ذات البرامج والأهداف ، وظهرت أحياناً أخرى على هيئة تفجرات عصبية انفعالية كـ « الوحشية » في خريف ١٩٠٥ . . أو « الدادا » في صيف ١٩١٦ . لا يكاد الفنانون يستحدثون أسلوباً حتى تتمخض البيئة من حولهم عن مدركات جديدة تجعل الحديث قديماً وهو لم يستقر بعد . وربما تفسر هذه الظاهرة التقلب المذهل الذي مارسه « بابلوبيكاسو » خلال حياته الفنية المديدة . وتلقي ضوءا على كلمات المؤرخ الذي قال : لقد أصبح كل فنان مدرسة قائمة بذاتها في النصف الثاني من هذا القرن . والواقع أن عدد الاتجاهات الفنية المستحدثة خلال العقود الثلاثة التي انقضت من النصف الثاني من القرن ، تفوق في عددها وتنوعها ما رصده المؤرخون خلال آلاف السنين الماضية . وهي في مفهوم « ايردل جنكنز » ، تنويعات من الحلول لتكيف الانسان مع البيئة المتجددة . انها « أدوات » للتكيف الوجداني والفكري . . نتيجة لـ « تجارب » الفنانين مع المدركات الحضارية الحديثة .

في مطلع الستينيات سئمت جماعة من فناني أوروبا وأمريكا هذه الدوامة الفنية التي لا تثبت على حال ، فالقوا بكل القيم الفنية المتعارف عليها ـ قديمها وحديثها ـ خلف ظهورهم . وقدموا أعمالاً ابداعية أشد غرابة وأكثر شذوذاً بل جنوناً مما فعله أسلافهم « الداديون » قبلهم بأربعين عاماً . حتى أن أحدهم ـ وهو « والتر دو ماريا » . . من نيويورك ـ أقام معرضاً في مدينة « ميونخ » الألمانية في قاعة « هينز فريد ريك » من ٢٨ سبتمبر الى ١٢ أكتوبر سنة ١٩٦٨ . قدم لزواره خلال مدة العرض كمية من « النفايات » بعنوان (٥٠ متراً مكعباً و ١٦٠٠ قدماً مكعباً ، من القاذورات المستوية)[٣٦] . أخذت هذه « البدع » التشكيلية توغل في الاسفاف حتى وجدت طريقها سنة ١٩٧٢ الى أكبر وأعرق المعارض الفنية الدولية في العالم وهو « بينالي فينيسيا » . ذلك المعرض الذي يقام كل سنتين في المدينة الايطالية العائمة ، تتنافس فيه جميع دول العالم شرقاً وغرباً ، بما فيها الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة . بلغت تلك « البدع » حداً من الاسفاف والتدني دفع شباب أوروبا الى الثورة وتحطيم واجهة البينالي الأمر الذي دفع المسئولين الى ايقاف « الدورة » والامتناع عن اقامة الدورة التالية سنة ١٩٧٤ . أصبح هذا النوع من النشاط الابداعي نادراً في أوروبا وأمريكا بعد ذلك ، خاصة بعد ظهور أساليب غاية في « الحداثة » . نعني فنون « الفيديو » و « الكومبيوتر » و « الهولوجرافي » ، الذي أقامت فرنسا عرضاً شائقاً له سنة ١٩٨٤ في القاهرة ، وهو يعتمد في تشكيله على أشعة الليزر ، وهي من أحدث المكتسبات العلمية في القرن العشرين . أما البدع التي أشرنا اليها فلم تتخذ اسما الا سنة ١٩٦٩ ،

(٣٦) GERMANO CELANT; ART POVERA. 1969-MILAN.

حين أطلق عليها الناقد الايطالي «جرمانو سيلانت» اسم : «آرت بوفيرا» .. أي «الفن الفقير» . الا أن كلمة «بوفيرا» تتضمن مفهوم البساطة والسطحية والفقاعة والتدني . وقد ظهرت «فلول» هذا النشاط الابداعي في القاهرة سنة ١٩٨٢ ، حين عرض فنان أسباني شاب مجموعة من الخرق الملبقة بألوان متنافرة مع حطام أقفاص الجريد غير النظيفة ، التي علق بعضها بخيوط النيلون في سقف قاعة العرض . أما في عام ١٩٨٤ فقد أقامت مجموعة من فناني برلين الغربية عرضاً في قاعة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة . ثلاثون فناناً وفنانة قدموا متنوعات من الرسم الملون والحفر والنحت . واحد فقط من بينهم ألقى بعض الرمال على أرض القاعة (متر مربع تقريباً) ، وأحاطها بأحجار جمعها من الطريق .. ووضع في وسطها تباتات جافة ظل يرويها بالرمال طوال فترة الافتتاح . وفي «بينالي الاسكندرية الخامس عشر لدول حوض البحر الأبيض المتوسط» (١٩٨٤/١٩٨٥) ، ظهر الآرت بوفيرا ـ كما أشرنا ـ واستطاع أن يظفر بالجائزة الأولى «نحت» ، على تشكيل يتألف من مساحة ٦×٧ متراً مربعاً مفروشة بجروش الرخام ، ينبثق منها بارتفاع متر واحد خمسة أسياخ حديدية تتصل أطرافها العليا بخيوط النايلون .

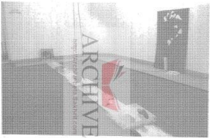
.. لكن يبدو أن الـ «آرت بوفيرا» يتمخض عن مجموعة من الأساليب الفنية التي تناسب التغيرات الأوروبية الثقافية . فهو يجمع في سلته مدارس فرعية مثل : «الفن المستحيل» .. «الفن الادراكي» .. «الفن الفعلي» .. «الفن الأرضي» .. «فن الحدث» .. الخ . لكن هناك العديد من الممارسات الابداعية التي لم تتبلور بعد ولم تصادف ناقداً يسميها . تشترك جميعاً في أنها «لاشكلية» و«لا أخلاقية» ومغرقة في «الفردية» . ولو راجعنا تعليقات هؤلاء الفنانين على ما ينتجونه من أعمال ، لرأينا علاقات وثيقة بين كلماتهم وما يرد على ألسنة المرضى الواقعين تحت تأثير البنج بعد العمليات الجراحية ، أو المدمنين للأنواع القوية من المخدرات .

●●●

كل العالم : المتقدم والمتخلف ، يمر بمرحلة انتقال كبرى لم يسبق لها مثيل . فحشد المعارف الجديدة يفوق كثيراً درجة التغير الثقافي الذي يواكبه . لم تتحول بعد المدركات الجديدة الى سلوك عام وتصبح من تقاليد الحياة اليومية . ومن الجدير بالتنويه أن هذا «الطابع الانتقالي» هو سمة الجنس البشري منذ دب على هذا الكوكب . فهو في حركة تقدم مستمرة لا تتوقف . تبطىء أحياناً فتتخذ طابع الاستقرار . وقد وصف : شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) حالة الانتقال هذه منذ قرن من الزمان بقوله : «حقاً لقد راحت التقاليد العظيمة بينما لم تتشكل بعد التقاليد الجديدة»[٣٧] . واستطرد شاعر فرنسا الذي كان ناقداً أيضاً ، قائلاً : «وقبل أن نعين الجانب البطولي في الحياة الحديثة (يقصد الحياة سنة ١٨٤٦) ، وقبل ان نستخلص أمثلة على أن عصرنا لا يقل خصوبة في سمو أهدافه عن العصور السابقة ، ينبغي ان نؤكد انه طالما ان جميع القرون وجميع الشعوب كان لها جمالها الخاص ، فلا ريب في أن لنا أيضاً جمالنا الخاص» . كما لاحظ صاحب ديوان أزهار الشر : «ان جميع أشكال الجمال تتضمن عنصراً دائماً وعنصراً انتقالياً ـ عنصراً مطلقاً وآخر خاصاً» . ثم شرح الشخصية الجمالية المحلية بقوله : «حقاً لا يوجد جمال مطلق وخالد . لكننا نقصد بذلك شيئاً كالزبد .. نستخلصه من سطح عام لمختلف أنواع الجمال . أما العنصر الخاص في كل ظاهرة جمالية فمرده الى المشاعر . وما دامت لنا مشاعرنا الخاصة فلنا جمالنا الخاص» .

.. واذا كانت «الحداثة في الفن» أسلوباً وشكلاً ونوعاً جديداً من الجمال .. فهي ليست مطلقة . انما تختلف باختلاف الأمم .. وباختلاف الزمان والمكان .. والثقافة والتراث ...

(٣٧) The Salon of 1846; On the Heroism of Modern Life — Art in Paris, Phaidon 1965.



(٩) «آرت بوفيرا» أو الفن الفقير، كما عرضه أيرس، ١٩٨٨.
من المفروض أن هذا العمل «الفائ»... وهو مكون من شريط من الورق الفضي على الأرض، وكرة من الحبل السميك في الوسط، ورخام، وقطع خشبية من مرآة ومثبتة على لوح أسود في الواجهة ... وبعض الأسطوانات المعدنية ... وأشياء أخرى ...
(من بينالي الاسكندرية لدول البحر الأبيض المتوسط).

٢٢٠

التيار البراجماتي

لطيفة حليم

مقدمة :

إن مشكلة الحفاظ والتجديد في الفكر اللغوي الحديث لا يسوغ وجودها الا التسليم بأن القضية اللغوية ينال درسها مثل التطور ما ينال الدراسات المادية والانسانية الأخرى من تحول وتغير تفرضه الظروف الانسانية العامة التي هي ظروف تاريخية هدفها التقدم في كل المجالات ، ولهذا ينبغي ان نميز بين فصيلتين من فصائل المفكرين اللغويين العرب :

١ ـ الفصيلة التي ورثت الفكر اللغوي العربي القديم بمناهجه ومفاهيمه وارتباطاته بالجو العام السائد طيلة التاريخ الاسلامي . وهذه الفصيلة لا يمكن ان تكون سببا في طرح المشكلة اللغوية ومناقشة جذورها ورفضها رفضا كاملا او جزئيا لانها تعتقد ان هناك تطابقا كاملا بين التناول القديم وبين الحقيقة اللغوية في سائر موضوعاتها[١] .

٢ ـ الفصيلة التي ورثت هي ايضا الفكر اللغوي العربي القديم لانها هي ايضا جزء من الطاقة المفكرة في البلاد العربية ، ولكنها لا تعترف بالتطابق المطلق ، المشار اليه آنفا ، وترى ان ما اصاب هيكل الثقافة الاسلامية من تغيير في بعض اجزائها كالقاعدة والاجتماعيات والماديات خليق ان يصيب الاجزاء الاخرى . ومن هذه الاجزاء القضية اللغوية . وحينذاك يصبح التجديد في نظر الفصيلة الثانية معادلا لقبول النتائج الاخيرة لعلم اللغة . وهذا يعني ادخال اللغة العربية وحاجتها الى ميدان النقاش اللغوي العالمي ، او اذا شئنا شيئا من التدقيق ادخال القضية اللغوية في المحيط اللغوي المعاصر الذي مازال محيطا اوروبيا ـ امريكيا[٢] .

ويظهر ان فهم الاشكالية اللغوية العربية المعاصرة لا يمكن فهمه فهما كاملا الا بالرجوع الى مراقبة سير

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) الفقرات الأولى المتعلقة بالتيار البراجماتي يظهر في شأنها مقدمة ادب الكاتب ومقدمة المرزوقي .

المجتمع العربي ابتداء من عصر النهضة ، وهو مجتمع امتاز بكونه ضحية تردُّد عميق طبع المجتمع الاسلامي العربي منذ قرون خلت ، هذا التردد هو الذي نلحظه بارزا منذ العهد الأول ، ويتخذ تارة شكل العقل ـ النص[3] وتارة اخرى شكل العلوم اليونانية العلوم العربية[4] وتارة ثالثة شكل العمود العربي ـ التجديد التمامي واتخذ في صدر الاسلام شكل القرآن ـ الشعر وثقافة الامم الاخرى[5] ، واتخذ في عصور اخرى شكل الفلسفة ـ الشريعة[6] ، وفي القرن التاسع عشر اتخذ صورة التراث ـ الغرب ، او الجمود ـ التطور ، واذا كان هذا التردد ترددا يتعلق بالمواقف الفكرية العامة في بداية النهضة عند محمد عبده وجمال الدين الافغاني وتلاميذهما فانه اصبح بعد ذلك ومع مطلع القرن العشرين ترددا تعلق بكل مجالات المعرفة بحيث تجاوز مطامح الاصلاحيين في القرن التاسع عشر ، ومع ذلك فلا ينبغي ان نظلم مفكري القرن التاسع عشر عامة سواء كانوا اصلاحيين في اطار الخلافة الاسلامية او كانوا دعاة الى تكسير هيكل الخلافة لأن الفضل يرجع اليهم بشأن طرح التردد الحضاري المشار اليه انفا من جديد . وكان هذا الطرح العام للمشكلة الثقافية العامة بداية للشكوك الثقافية التي سيطرت على اذهان تلاميذهم وتلاميذ تلاميذهم من بعدهم وكانت القضية اللغوية من جملة القضايا التي تناولها الشك الثقافي مع مطلع القرن العشرين كما ستصف[7] .

الاصلاحيون في القرن ١٩ والاشكالية الثقافية :

كان فكر القرن التاسع عشر في اغلبه اجتماعيا سياسيا[8] يدعو الى الاصلاح الديني والى تنقية الاسلام مما علق به من خرافات والى التحرر من الاستبداد والى مقاومة الاستعمار والسيطرة الاوربية على البلاد الاسلامية وكان ، فيما يخص هذه النقط ، قد هز كثيرا من المسلمات هزا عنيفا[9] . وكان في اقله يتم بمعانقة الفكر الغربي معانقة تامة[10] ويقدم كتاب البيرحوراني ، الذي درس فيه مؤلفه الفكر العربي في عصر النهضة دراسة شاملة ، مثالا لذلك ، حقا اهتم الساسة في مصر بارسال البعثات ولكنها كانت بعثات تعني بادخال العلم المادي الى مصر[11] وحتى رفاعة الطهطاوي حين كتب معجبا بالغرب لم يجازف بالدعوة الى ادخال العلوم الانسانية لكنه اكتفى بالحديث عن المرأة ونظام المجتمع الفرنسي وعن فكرة الوطن[12] الخ وهي افكار متصلة كل الاتصال بالتنظيم الاجتماعي ، لقد رأى مفكرو القرن التاسع عشر ان للنهضة اسبابا سياسية واجتماعية فقضوا حياتهم في تبينها والدعوة الى اصلاح الحالة في شأنها .

هل كانت حملة نابليون واحتلاله لمصر سببا في هذه النهضة ؟

هل كانت ظروف لبنان سببا فيها ؟

تلك نقط يختلف في شأنها الباحثون وقد يختلفون الان باختيار انتمائهم الى هذه البقعة او تلك من بقاع العالم .

(٦) قضية التوفيق بين الفلسفة والشريعة . انظر فصل المقال لابن رشد .

(٧) راجع الابحاث المتعلقة بالفكر المعاصر في كتاب نهضة العالم العربي من ص ٢٩٣ ـ ٣٢١ .

(٨) راجع البرت حوراني عن محمد عبده وتلامذته خصوصا الى ان هذا الأخير لم يقدم بديلا سريعا . الاسلام والتجديد ص ١١٠ .

(٩) محمد عبده والافغاني . الاسلام والتجديد لتشارلز آدامز وهو كتاب خاص بفكر محمد عبده الاجتماعي .

(١٠) شبلي شميل وامثاله . مصادر الدراسة الادبية ص٤٩ .

(١١) مصر الحديثة لانور عبد الملك ص ١٢٠ ـ ١٢١ بالفرنسية .

(١٢) المصدر السابق ص١٠٧ .

العصري ، ونظن ان البحث عن الاسباب المتعلقة بموضوعنا غير مجد وخصوصا اذا كانت هذه الاسباب خارجية ومعرضة لان يذهب الناس في شأنها مذاهب شتى لا حصر لها ، ولهذا نكتفي بتوجيه الانتباه الى العوامل التالية :[١٣]

١ ـ ضعف السلطنة العثمانية وهو ضعف جعل طوائف من المجتمع الاسلامي في القرن التاسع عشر تتجرأ على بعض المسلمات .

٢ ـ العوامل الخارجية وهي الغرب المجاور ، ولا نقصد به حملة نابليون ولا الحركة الثقافية في لبنان المتصلة بالمغرب من قديم ، ولكننا نقصد به وجوده كعامل دائم وقف منه العرب مواقف معينة طيلة تاريخهم ، لقد كان هذا الغرب موجودا في عهد نهضتهم وفي عهد جمودهم ثم في عهد انبعاثهم وكانت الاتصالات مستمرة في سائر العهود عن طريق السفارات والتجارات[١٤] .

٣ ـ هنالك فئات من المجتمع الاسلامي لم تجد نفعا قريبا او بعيدا من حالة الدولة في القرن التاسع عشر فمالت الى التغيير .

غير ان هذه العوامل الثلاثة ، التي ليست نهائية ولا مقصية لغيرها من العوامل الممكنة والخفية علينا ، هي التي تشرح اهتمام مفكري القرن التاسع عشر ، كما اسلفنا ، بالجانب الاجتماعي عن السياسي في اغلب امرهم ، ولكن هذا لا يعني ان هؤلاء المفكرين[١٥] لم يعنوا بمشكلة المحتوى او باللغة ، فقد تغيرت لغة هؤلاء المفكرين واقتربت من صورة لغة العرب في القرون الأولى وتقشفت عنها غبار البديع . وكان محمد عبده يشارك بنشر التراث الاصيل القديم ليضعه في مكان التراث المتأخر المظلم وكان تدريسه لمقدمة ابن خلدون[١٦] ولدلائل الاعجاز ونشره لبعض النصوص القديمة داخلا في هذا النطاق .

الفكر القومي والمشكلة اللغوية :

يكفي في هذا النطاق أن نشير الى وعي العرب بالمشكلة القومية في القرن التاسع عشر في بلاد الشام ، وكانت هذه الفكرة مرتبطة في ذهن مفكري الشام بقضايا اخرى فهي عند عبد الرحمن الكواكبي[١٧] متصلة برفضه للاستبداد ، وهي عند كثير من المفكرين العرب النصارى متصلة بالبحث عن كيان يستطيعون الاندماج فيه وهذا الكيان هو الكيان العربي[١٨] ولم تكن بلاد الشام كلها تسير في هذا الاتجاه فمذكرات شكيب ارسلان[١٩] المنشورة تبين ان هذا الاخير كان يعمل ما وسعه من جهد لحد التيار القومي والحفاظ على السلطنة العثمانية قائمة باعتبارها الضامن لوجود المسلمين ككيان مستقل ، وقد كانت الدعوة العربية تختلط في كثير من

---

(١٣) راجع مقالات البرت حوراني ـ الفكر العربي في عصر النهضة ٢٦٨ ـ ٣٦٠ .

(١٤) الفكر العربي : بحث عن منهج ـ جلال الدين العلوي ـ المحرر الثقافي ١٩٧٥ .

(١٥) في سنة ١٨٧٨ ظهر اول كتاب في النقد الادبي في مصر يدعو الناس الى التخلص من اساليب الانحطاط الفنية وهو الوسيلة الادبية للعلوم العربية ، ص ٣٢٩ من « مصر الحديثة » لأنور عبد الملك .

(١٦) كتب محمد عبده مقالا سنة ١٨٧٦ عن « العلوم الكلامية والدعوة الى العلوم العصرية » ـ الاسلام والتجديد .

(١٧) له كتاب طبائع الاستبداد وكتاب ام القرى . كان لهذين الكتابين اثر في نفوس الوطنيين العرب في العالم العربي وفي المغرب الاقصى منه ايضا . اخبرني الدكتور احمد العلوي من كلية الآداب ـ الرباط ان والده مولاي الطيب العلوي احد رواد الحركة الوطنية العربية الاسلامية بالمغرب اخبره ان كتب الكواكبي كانت توزع خفية بفاس في العشرينيات وقبلها وكان يجلبها التجار من اجل ذلك . انظر ايضا كتاب البرت حوراني ٣٦١ ـ ٣٦٢ .

(١٨) البرت حوراني ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧ (٣٢٨ ـ ٣٢٩) ٣٣١ ـ ٣٣٦ .

(١٩) سيرة ذاتية ـ شكيب ارسلان .

الأذهان بالدعوة الى الوحدة السورية[٢٠] ولم تكن بلاد الشام وحدها تحتضن الفكرة العربية فقد اثر عن ابراهيم باشا بن محمد علي قولة تجعله من اشد دعاة العروبة في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر[٢١] . ولعله نادى بها ليجعلها سلاحا في وجه سلطنة بني عثمان يمكنه من بناء الامبراطورية العربية تحت سلطة اسرته ، ولا ينبغي ان نتابع الببرحوراني الذي يرى ان المسيحيين الكاثوليك كانوا اول من دفع الى هذه الفكرة فالظاهر ان العراك بين الاتراك والعرب قد استحكم شأنه منذ امد بعيد ويكفي ان نرجع الى الترجمانة الكبرى للزياني[٢٢] فسنجد هذا الرحالة المغربي ينقل فصولا من النزاع بين فقهاء العرب وفقهاء الترك وهو شيء يشتم منه ان الكيان العربي في القرن التاسع عشر وحتى قبل التاسع عشر كان شيئا يعيه العرب المسلمون قبل غيرهم وكيف لا يعيه المسلمون من العرب قبل غيرهم وجلهم من اهل السنة الذين دافعوا لاهوتيا عند القديم عن فكرة عروبة صاحب المنصب الاسمى[٢٣] في الدولة الاسلامية . على كل فقد كانت الفكرة القومية العربية موازية في نشوئها لقيام القوميات الاخرى كالارمنية واليونانية وغيرها ، وكان ظهورها جزءا من الحركة العامة الداخلية التي كانت تهز جسم الكيان العثماني المريض .

يهمنا ونحن نؤرخ هذه الحركة لنربطها بالمشكلة اللغوية العربية ان نذكر التواريخ التالية :

١ - حزب اللامركزية العثمانية سنة ١٩١٢ وكان من مطالبه اعتبار العربية لغة رسمية وان تسند الوظائف للعرب في بلادهم وكان اعضاء هذه الهيئة من السوريين المقيمين في الاسكندرية[٢٤] .

٢ - ظهور الفكر القومي التركي وخصوصا عند جوكالب وهو مفكر اساء الى وحدة الدولة العثمانية وكان له صداه حتى عند المتشبثين بالعثمانية من العرب[٢٥] .

٣ - انعقاد المؤتمر العربي سنة ١٩١٣ وكان فيه « عراقيون » و « سوريون »[٢٦] .

٤ - اتصال الزعماء العرب بشريف مكة سنة ١٩١١ بدعوته الى القيام لنصب خليفة موعودا بالنصر والتأييد[٢٧] .

٥ - انشاء الجمعيات السرية بعد ١٩٠٨ وغيرها في سنوات ١٩١١ - ١٩١٤[٢٨] .

٦ - المؤتمر السوري في دمشق سنة ١٩٢٠[٢٩] .

٧ - مؤتمر الخلافة سنة ١٩٢٦ في مكة[٣٠] .

٨ - مؤتمر القدس سنة ١٩٣١[٣١] .

---

(٢٠) البير حوراني ٢٦٨ - ٢٦٩ .

(٢١) البير حوراني ٢٦٢ - ٢٦٣ .

(٢٢) الترجمانة الكبرى الزياني ص ٣٦١ نشر عبد الكريم الفلالي ١٩٦٧ الرباط .

(٣٣) ألبير حوراني كما يظن ان فكرة تحويل السلطنة العثمانية الى خلافة كان سببا في ظهور القاومة العربية ص ٢١٨ .

(٢٤) المصدر السابق ص ٢٢ .

(٢٥) المصدر السابق ص ٢٢ .

(٢٦) المصدر السابق ٣٣٨ .

(٢٧) المصدر السابق ٣٣٩ .

(٢٨) المصدر السابق ٣٤٠ .

(٢٩) المصدر السابق ٣٤٩

(٣٠) المصدر السابق ٣٤٧

(٣١) المصدر السابق ٣٤٩ .

٩ ـ مؤتمر بلودان سنة ١٩٣٧ وهو اهم المؤتمرات اذ رأسه عراقي وكان ذ بين نواب رئيسه عضو من مجلس الشيوخ المصري ومطران حماة ، وكان مؤكدا لفكرة الوحدة العربية وملحا على طابع التضامن العربي يضاف الى هذا فكر رجل هو ساطع الحصري(٣٢) الذي دافع عن القومية العربية ودعا المصريين الى الانضمام الى اخوانهم من البلاد الاخرى وقضى حياته مخلصا لهذه الفكرة ، لقد ولد هذا الرجل في تركيا وكانت العربية لغة اكتسبها اكتسابا ولكنه كان عربيا مخلصا وتقلب في مناصب الدولة العثمانية وبعدها سار في ركاب فيصل وكان يقول على لسان البير حوراني « لقد صرف كثيرا من الوقت محاولا اقناع المصريين بانهم جزء من العالم العربي فراح يكتب في هذا السبيل حتى مطلع الستينات وهذا جدير بالاعتبار اذ ان التيار الرئيسي للقومية المصرية في ذلك الحين كان فرعونيا او متوسطيا عربيا ولكن القوميين العرب من ابناء جيله كانوا يميلون الى التطلع الى بغداد لا الى القاهرة والى الاعتقاد ان الامة العربية انما تنتهي عند صحراء سيناء مع ان الكثير من الجيل الذي كانوا يحلمون عاطفيا بوحدة اوسع فهو يقول سنة ١٩٣٦ لقد زودت الطبيعة مصر بكل الصفات والمزايا التي تحتم عليها ان تقوم بواجب الزعامة والقيادة لانها تقع في مركز البلاد العربية بين القسمين الافريقي والاسيوي منها كما انها تكون اكبر كتلة من الكتل التي انشق اليها العالم العربي بحكم السياسة والظروف ، وهذه الكتلة قد اخذت حظا اوفر من الحضارة العالمية الحديثة(٣٣) ، لقد دخل ساطع الحصري في محاولات عنيفة مع كتاب مصريين كانوا يدافعون في ذلك الحين عن قومية مصرية صرفة مثل لطفي السيد وطه حسين وغيرهم ، فقد اظهر التاريخ ان رأي ساطع الحصري كان يحكي حقيقة الامر فتوطدت الظروف الى ان امكن تأسيس جامعة الدول العربية .

قصدنا من هذا الكلام ان نبين ان البلاد العربية عن طريق الكفاحات المختلفة في الشام والعراق ومصر والحجاز استطاعت التخلص من السيطرة العثمانية ومن حركة التتريك ، كما استطاعت رغم ما حل بها بعد انحسار ظل الحكم العثماني ، ان تستمر في دفع حركة الوعي العربي الى الامام وبالطبع فان الشعور بالقومية العربية دفع ولاشك هؤلاء المفكرين الاولين الى الاهتمام بالقضية اللغوية والقضية العربية على المستوى اللغوي على الخصوص وفي هذا الاطار تنتصب كتابات جرجي زيدان عن اللغة كمؤثر يبين ارتباط الوعي القومي بالوعي اللغوي وبجانب هذا المثال نعثر على اعمال اليسابيين واعمال الشدياق في الشام .

لقد اشرنا هنا قبل الى الحالة الخاصة لمصر وارتباط مصر بالحركة القومية على العموم ونظن ان المقاومة التي لقيتها الفكرة العربية في مصر في اوائل القرن لم تكن مقاومة ترتكز على الواقع المصري،ونظن ان افلات الزعامة من يدها في موضوع القومية العربية هو كون هذه الزعامة في يد السوريين جعل المصريين يترددون كثيرا قبل التصريح بالانضمام الى فكرة القومية العربية فواقع مصر عربي واسرة محمد علي كانت لها مطامح في انشاء امبراطورية عربية يكون خليفتها امير مكة وسلطانها ملك مصر ومصر احتضنت في الازهر وغيره البقية الباقية من التراث الاسلامي العربي ومصر عرفت محمد عبده والشنقيطي(٣٤) وغيرهما ينشرون الاثار العربية القديمة. وكانت مطبعة بولاق مكانا ممتازا لنشر تلك الوثائق

---

(٣٢) المصدر السابق ٣٤٩ .

(٣٣) المصدر السابق ٣٧٦ ـ ٣٧٧ . اشهر بكتابه « العروبة اولا » انظر قائمة بكتبه في مؤتمره كتبه في التربية والاجتماع بيروت ٩٦٦ .

(٣٤) كان من كبار المحققين .

العربية ومنشورات بولاق تدل على ان اهتمام المصريين في القرن التاسع عشر اهتمام عربي وواقعهم العربي واقع لغوي عربي .

ثم ان محمد عبده في فكره الاجتماعي السياسي كان لا ينسى القضية اللغوية وضرورة اصلاح المناهج لتعليم النحو العربي[35] . باختصار لقد كان انفصال مصر وغيرها من البلدان العربية عن الدولة العثمانية كافيا وحده ليضع امام الطبقة المثقفة من البلاد العربية مشكلة اللغة وهكذا نفهم كيفية ارتباط الوعي القومي بالقضية اللغوية ونفهم ايضا سبب ركود الوعي اللغوي قبل ظهور الوعي القومي قبل القرن التاسع عشر .

المشكلة اللغوية التاريخ العثماني :

يجمع الباحثون على ان اللغة العربية بعد استيلاء آل عثمان على الحكم لم تعد لها المنزلة التي كانت لها قبل استيلائهم عليه ، وكان السيوطي من اهل القرن العاشر[36] آخر صوت لغوي قوي يناقش المشكلة اللغوية . وكيفما كانت الانتقادات التي يمكن ان توجه اليه فانه يبقى مع ذلك فاصلا واضحا بين عهد مضى وعهد مقبل أصاب فيه اللغة العربية في البلاد العربية حيف كبير ، ولم يظهر في خلال العهد العثماني شاعر واحد او كاتب او اديب له من الامتياز ما للشعراء الاقدمين[37] .

* لقد كان الشغل الشاغل للمسلمين في عهد الدولة العثمانية هو الحفاظ على الكيان الاسلامي فقط وكان التنظيم الاجتماعي لا يستجمع الحركات العلمية والثقافية وهذا شيء معروف يرجع اليه في مظانه من كتب التاريخ واذا كان احمد شوقي اول شاعر فحل ظهر بعد قرون من الغياب الشعري فان نهاية القرن التاسع عشر شاهدت ظهور تجمعات غير رسمية في مصر كانت تحاول خدمة العربية وتريد ان تجعلها كفيلة بالاستجابة الى الظروف الحضارية العلمية التي فرضتها او فرضها الحضور الاوروبي في البلاد الاسلامية وهكذا نشهد قبل نهاية القرن التاسع عشر ظهور المجمع البكري[38] الذي كان يضم اعضاء كثيرين من الاصلاحيين كالشنقيطي ومحمد عبده ، ويظهر ان قضية الترجمة عن اللغات الغربية التي ابتدأت منذ عهد رفاعة الطهطاوي تتعلق خصوصا بنقل العلم المادي الغربي ، ويمكن ان نجد لها امثلة كثيرة في مجلة المقتطف[39] . نظن ان مشاكل هذه الترجمة جعلت الاهتمام الوحيد لهؤلاء الاصلاحيين القدماء يتعلق بمشكل الاصطلاحات التي كثرت في البلاد الغربية وظهرت العربية عاجزة عن التعبير عنها الظاهر الغريب .

وعلى هذا فتكون القضية الاولى التي شغلت هؤلاء الاصلاحيين الاوائل قضية معجمية وليست هنالك دلائل تدعو الى اعتقاد ان هؤلاء الاصلاحيين قد وعوا المسألة اللغوية كما كانت مطروحة في ذلك الحين في اوروبا ولاشك ان اهتماماتهم اللغوية المعجمية هي * اهتمامات املتها ظروف جزئية ومحلية ومرتبطة بالنظر العام للمجتمع العربي عامة والمصري خاصة . ان ظهور

---

(35) ص ٢٣ من الاسلام والتجديد نقلا عن مقالات لمحمد عبده تتعلق بتفسير سورة العصر وغير ذلك طبعت في مصر سنة ١٩١٠ في مطبعة المنار .

(36) السيوطي صاحب المزهر والاتقان وغيرها ويظهران كله في صورة مبالغة لمحاضراته ودروسه . يدل على ذلك مقدمة القسم ، ويدل ذلك مع احتفاظ مصر الشديد بالتراث العربي الاسلامي ، [illegible] في البلاد المجاورة في تلك الايام بطرق [illegible] الالسنة الاجنبية على العربية في الادارة وغيرها .

(37) راجع كتب تاريخ الادب المهتمة بالجانب الفني غالبا مثل عصر السلطة العثمانية وتعد احمد شوقي اول شاعر اعاد للعبارة العربية اشراقها .

(38) المجمع اللغوي لابراهيم بيومي مذكور ص١٥ .

(39) كانت تهتم بنقل النظريات والكشفات الغربية .

المجمع البكري في مصر قبل ظهور مجمع دمشق في الشام سنة ١٩١٩ (٤٠) لدليل على ما قلناه من قبل عن ارتباط قضية انفصال الكيانات السياسية عن الدولة العثمانية بالمشكلة اللغوية وهو دليل ايضا على ان مصر - وان كان بعض مفكريها لاسباب مختلفة قد اظهروا ترددا كبيرا على المستوى السياسي في شأن الاندماج في الامة العربية - كانت في حقيقة الامر اي من جهة الظروف الموضوعية مرتبطة بالمشكلة اللغوية العربية وكانت بالتالي مرتبطة رغم التردد المشار اليه بالقضية القومية. ان الاشتغال بالمعجم العربي ظهر في مصر قبل ان يظهر في سوريا وفي المقابل ظهرت الدعوة القومية المعتمدة على اللغة في سوريا قبل مصر ومما يؤكد ما سقناه من قبل ان ندوة خاصة بالمشكلة اللغوية قد عقدت في اوائل القرن العشرين عام ١٩٠٨ في نادي دار العلوم وترأسها حفني ناصف (٤١) احد الدعاة الى تيسير العربية. وقد القيت في هذه الندوة عدة بحوث عن اللغة تدعو الى التطور ومسايرة العصر دون اخلال بجوهر اللغة العربية وكان من المتحدثين اشخاص كثيرون وكثرتهم تدل على انشغال الطبقة المثقفة بالقضية اللغوية . كان من المتحدثين فتحي زغلول ومحمد الخضري الذي قدم بحثا عن تعريب الاسماء الاعجمية اشار فيه الى ما بذل من جهود في النهضة العربية الحديثة كاعمال الطهطاوي ومحمد عبده وما قام به سعد زغلول من تعريب التعليم(٤٢) وجعل العربية لغة الكلام وكان من المتحدثين ايضا طنطاوي الجوهري الذي قدم بحثا عن العامية والفصحى ودعا الى ترك العامية وختم الندوة حفني ناصف بحث عن الاسماء العربية لمبتدعات الحضارة والمدنية الحديثة وانتهت هذه الندوة بالقرار التالي : « يبحث في اللغة العربية عن اسماء للمسميات الحديثة بأي طريق من الطرق الجائزة لغة فاذا لم يتيسر ذلك بعد البحث الشديد يستعار اللفظ الاعجمي بعد صقله ووضعه على مناهج اللغة العربية ويستعمل في اللغة الفصحى بعد ان يعتمده المجمع اللغوي الذي سيؤلف لهذا الغرض » .

لقد كانت الحركات الأولى اي حركة البكري وحركة حفني ناصف هي البذور الاولى للتيار اللغوي المجمعي التيسيري وهو تيار لن ندعوه بالجديد ولا بالقديم ولكنا سنكتفي كما سيتضح من بعد باعتباره ردودا آنية « واصلاحات » جزئية للغة العربية لا يعتمد نظرية سابقة ولكن اغراضه غائية اي تبحث عن اسهل الطرق لتقريب العربية من مقتضيات الحضارة الحديثة ، ويمكن ان نسميهم بالتيار البراكماتي اللغوي . واذا من الآن سنخصص بقية هذا المقال لهذا التيار البراكماتي . وقبل ان ننطلق الى ذلك يجب ان نثير انتباه القارىء الى ارتباط هذا التيار الوثيق بالحركات الاصلاحية في بلاد الشام ومصر على المستوى السياسي والاجتماعي كما اسلفناه لقد كان جل اعضاء ندوة حفني ناصف وما لحقها من ندوات متأثرين بالروح العامة التي سادت في اواخر القرن التاسع عشر على يد محمد عبده والكواكبي والنديم وغيرهم . لم يفعل هؤلاء التلاميذ الا ان ساروا بالفكرة الاصلاحية الى حدود المنطقة اللغوية بعد ان كانت الفكرة الاصلاحية في اذهان الجيل السابق تتعلق بالمجتمع ككل (٤٣) . على كل فقد سار هذا التيار

(٤٠) المجمع اللغوي ص١ .

(٤١) المصدر نفسه ص ١٥ .

(٤٢) المصدر السابق ص١٥

(٤٣) راجع لوله حوراني المذكورة قبل في تعليق سابق .

البركماني مسيرة قادت الى فكرة انشاء مجمع اللغة الى الظهور سنة ١٩١٠ على يد لطفي السيد .

وفي هذه المرة كان يضم هذا المجمع الأول طائفة من الشيوخ الذين اصبحوا يتزعمون الحركة الاصلاحية اللغوية وسنجد في كتابات مصطفى عبد الرازق اشارة الى هذا المجمع وترحيبا لهؤلاء الشيوخ ودعوة ملحة الى ان يهتموا بمعجم العربية ومصطلحاتها العلمية وأن يهتموا ايضا بقضية الكتابة العربية[44] . ولم يطل امد هذا المجمع فقد انفض سنة ١٩١٩ على اثر الثورة المصرية وحاول ان يلتئم مرة اخرى جمعة سنة ١٩٢٥ لكن الظروف لم تساعد على ذلك الالتئام .

في هذه الظروف انشيء مجمع دمشق سنة ١٩١٩ للنظر في اللغة العربية وأوضاعها العصرية ونشر آدابها واحياء مخطوطاتها وتعريب ما يدخل اليها من اللغات الاوروبية وتأليف ما تحتاج اليه من الكتب المختلفة وكان ظهور مجمع دمشق[45] وحركة انشاء المجامع في مصر سنة ١٩٠٨ - ١٩١٧ - ١٩٢٥ موازيا في الزمن للحركة العربية التي قادها الشريف حسين وابناؤه . وهذا يؤكد مرة اخرى ارتباط الوعي اللغوي عند اصحاب التيار البركماني بالوعي القومي .

سنعرف في الصفحات التي تلي من بعد كيف تبلور هذا التيار البرجماني في كتابات ابراهيم مصطفى والمخزومي ولذلك نرى من الأنسب ان نلم بالظروف التاريخية لهذا التيار قبل تبلوره في الكتابات المشار اليها من قبل . وتاريخ مجمع اللغة العربية بالقاهرة وتركيبه يساعدان على توضيح الجذور الأولى لهذا التيار المرتبط كما اسلفنا بالحركة السياسية والاجتماعية التي عرفتها المنطقة وسنعتبر مجمع القاهرة ذا مكانة ممتازة لا غيره من المجامع لاسباب :

١ - غلبة الطابع اللغوي على اعماله فقد اهتم مجمع دمشق كما يظهر من مجلاته بالعربية لا لغة فحسب ولكن ادبا وتراثا ، ولم يقدم من الاقتراحات والاصلاحات ما قدمه مجمع القاهرة ولعل السبب في ذلك راجع الى طبيعة تكوين المجمعين القاهري والدمشقي .

٢ - ضم مجمع القاهرة في الافواج التي تعاقبت على الدخول اليه نخبة من المهتمين بالقضية اللغوية وفيهم المصري وغير المصري . نقول (مهتمين) ولا نقول (اختصاصيين) لأن الأعضاء المختصين باللغويات كانوا قلة قليلة فيه الا اذا فهم الاختصاص بمعناه القديم وفي هذه الحالة يمكن اعتبار كل اعضائه من المختصين بالعربية وبالتالي باللغة .

٣ - ارتباط فكرة المجمع الذي يهتم بالاصلاح اللغوي بتاريخ يمتد الى عهد النهضة في بعض اقوال الطهطاوي وعبده وغيرهما .

وأول ما نلاحظه على مجمع القاهرة ان اعضاءه[46] من بدايته الى الآن كما اسلفنا ليسوا لغويين بالضرورة بل فيهم الشاعر والأديب واللغوي والسياسي والفقيه ورجل الدين الخ . ويظهر ان الدخول اليه لم يراع فيه دائما الكفاءة والقدرة اللغوية والثقافية وانما روعي فيه قوة

(٤٤) من آثار مصطفى عبد الرازق .
(٤٥) اعمال مجمع دمشق ليست لغوية في غالبها فهي تهتم بالأدب والتاريخ كذلك .
(٤٦) راجع القائمة التي قدمها ابراهيم بيومي مدكور في تاريخ المجمع اللغوي ص٢٢ - ٢٧ .

العضو في المجتمع المصري اذ ربما روعي فيه ترضية الطوائف الدينية والحزبية . وهذا طبيعي في بلد كمصر يعتبر فيها الدخول الى المجمع شرفا عظيما واسعادا منيفا . ويظهر ذلك واضحا حين تدرس قائمة اعضائه الذين دخلوا اليه تباعا في افواج ، فلم يدخل ابراهيم مصطفى وهو اللغوي الاصيل في اعضاء المجمع جميعا الا سنة ١٩٤٩ اي بعد انشائه بحوالي ١٧ سنة . واذا تركنا ابراهيم مصطفى الذي تبين حالته طبيعة تكوين المجمع وظروف انشائه والاسباب التي تزكي الاعضاء للترشيح اليها فاننا نجد امثلة اخرى مثل طه حسين ومصطفى عبد الرازق والعقاد وهم اشخاص اشتهروا في المجتمع المصري اشتهارا كبيرا وشهد لهم المجمع بالكفاءة في ميدان الثقافة العربية الاسلامية على الاقل ، ان لم يشهد لهم بالكفاءة اللغوية الصرفة . هذه الامثلة لم تجد مكانها في المجمع الا بعد سنوات من انشائه . وكان السابقون اشخاصا لا ذكر لهم كاحمد بدوي ويحيى والي والحواري وهم اشخاص قد يكون لهم ذكر في مجالات اخرى ، ولكننا لا نعرف لهم ذكرا مشهورا في مجال اللغة على الاكثر وفي مجال الثقافة الاسلامية العربية على الاقل وهناك حالة ابراهيم أنيس اللغوي وحالة حامد عبدالقادر ، وهما ايضا مثالان يبينان ان للمجمع في بدايته لم يراع فيه اختيار العناصر اللغوية الصرفة وانما روعي فيه جمع عناصر تضافرت على جمعهم ظروف خارجة عن العامل العلمي اللغوي الصرف . ونحن نعتقد ان هذا التكوين وهذه الظروف التي احاطت بالمجمع كانت سببا اساسيا في افتقار المجمع الى نظرية لغوية متينة ، وفي اكتفائه بالترجمات وفي مسيرته العجلى نحو التيسير وما اشبهه [٤٧] من اعمال التشذيب التي لا تفيد العربية غير قطع اطرافها دون ان تضيف الى قضية الشعور اللغوي والتنظير العام شيئا جديدا . ويظهر من الاهداف التي رسمها المجمع لنفسه رغبته عن الاعراض عن التنظير والاستفادة من الاعمال التنظيرية الغربية مثلا وهذه الاهداف هي :

١ ـ تيسير اللغة متنا وقواعد وكتابة ورسم حروف .

٢ ـ توفير المصطلحات العلمية والالفاظ الحضارية بحيث تصبح اللغة وافية بمطالب العلوم والفنون وملائمة لحاجات الحياة في العصر الحاضر .

٣ ـ تهذيب المعجمات اللغوية ووضع معجم تاريخي شامل يعرض لتطور اللغة العربية في عصورها المختلفة .

٤ ـ تجميع الانتاج الادبي .

٥ ـ احياء التراث القديم واللغة والادب .

يضاف الى هذه الاهداف التي تنبيء عن الرغبة في الاهتمام بالجزئيات اللغوية المفتقرة الى نظرية عامة يضاف اليها ان الاجانب الذين استقدموا الى المجمع اعضاء مراسلين او غير مراسلين لم يكونوا من لغويي الغرب ـ وقد كانوا كثيرين في فترة الانشاء والعمل المجمعي ـ وانما كانوا من المستشرقين المهتمين بالساميات المتأثرين بالروح المقارنية التاريخية للقرن التاسع عشر في اوروبا وربما كان السر في استقدامهم يكمن في رغبة الجيل الاول من المجمعيين في الدرس المقارني التاريخي للعربية . ولاشك ان ذلك الجيل الاول كان متأثرا بافكار المستشرقين الذين استقدموا للتدريس في جامعة الشعب المصرية الاولى وفي الجامعة الاهلية من مثل :

---

(٤٧) انظر اللوم الموجه الى المجمع من محمود السعران في كتاب علم اللغة ص ٢٦ . ولكننا نقي مع هذا حضور اللغويين في قرارات من حياة المجمع اجتهدوا اجتهادات لغوية مرة ويكفي الرجوع الى مجلة المجمع لاستيفاء هذا الامر انما لوم محمود السعران فهو لون من اللوم الذي يوجهه حامل البضاعة الجديدة الى غيره . والبضاعة الجديدة هي نظريات الغربيين ولا يخفى ان هذا الامر يحتاج الى تدبر حتى توزن القيم المعرفية للنظريات العربية في تاريخها الطويل وغيرها من النظريات المستوردة والنظر عن ابتعاد هذا المعلق عن بعض نظريات القدماء ولكني مضطر لذكره هنا لانه يمثل وجهة نظري التي اتضحت بما بعد كتابة المقال للدكتور برنس .

ليتمان وبرجستراسر وغيرهم ويمكن ان نجد شيئا من ابحاثهم في كتاب : الجوانية لعثمان امين[٤٨] وبعضا من اسمائهم في كتاب : رمضان عبد التواب عن فقه اللغة[٤٩] .

قضية التيسير :

شهد مطلع القرن العشرين حفني ناصف واصحابه يستنكرون العلل النحوية والفلسفة النحوية التي تطورت الى ان اصبحت عند رجل كجمال الدين بن هشام ضربا من « الترف واللغة العقلية الممتعة والمتعبة في آن واحد » .

والواضح ان قضية التيسير مرتبطة بانتشار التعليم العربي في المرحلة الابتدائية والثانوية وحتى العالية في مصر . وواضح ان كتابات الاقدمين بتعديلاتها لم تكن لتفي بحاجة التلاميذ في الموضوع النحوي لانها اعلى من مداركهم في غالب الامر ولانها مرتبطة بجو ثقافي معين قد لا يكون التلميذ مطلعا به في المراحل الاولى من دراسته ، ومن جهة اخرى فقد ارتبطت قضية التيسير برغبة « الميسرين » الأوائل في ان يفهم الطلاب في النحو لا ان يحفظوه فقط وهذا يظهر الفرق بين اصحاب النهضة في مصر وبين اهل الجمود من قبلهم ، فقد كان هؤلاء يكتبون المنظومات والمتون التي لا تيسر شيئا ولكنها تكثف النصوص الطويلة في نص قصير سهل الحفظ ومع انه لم يكن سهل الحفظ فان بامكان الذاكرة ، بقليل من الجهد ، الاحاطة به حفظا . ومثال ذلك : ألفية ابن مالك ، وجمع الجوامع والمفصل ، والأول عمل نظمي والثانيان عملان نثريان .

ولكن مع ذلك فان ضخامة التراث هي التي املت الموقفين على جيل النهضة وعلى جيل ابن مالك والسيوطي والزمخشري . وكانت الحلول تيسيرية عند اصحابنا تلخيصية عند الاقدمين .[٥٠]

ومع هذا فالظاهر ايضا ان الفرق يسير مرة اخرى بين المحاولتين القديمة والجديدة . فالميسرون يبقون على هيكل النحو العربي وعلى ابوابه ، ولا تكتمل لديهم نظرية في التحليل . ويظهر ان اقصى غاياتهم كانت اخراج كتاب في النحو يشبه كتب الانجليز او الفرنسيين التي كانت تدرس في مدارس هؤلاء . الفرق يسير لان انكار العلل والعوامل ليس كافيا لتغيير هيكل النحو العربي ولان هذا الانكار ليس كافيا للتخلص من « العيوب الاخرى » التي صاحبت نشأة النحو العربي من الناحية المنهجية .

- اين مثلا التفريق بين المستويات اللغوية عند الميسرين ؟

- اين آثار المدارس الغربية في آثارهم ؟

وكان ينبغي لهم ان يطلعوا على ما يجري في العالم من بحوث لغوية والظاهر انهم اغفلوا ذلك وبقيت تصوراتهم عن اللغة هي تصورات الاقدمين الا انهم يرفضون بعض مبادىء الاقدمين وعلى هذا فيمكن اعتبار المجمعيين مدرسة من المدارس النحوية التي تضاف الى المدرسة الكوفية والبغدادية والبصرية باضافة شيء واحد هو انعدام الوعي اللغوي عند المجمعيين . فربما كان النحو العربي خلفا طبيعيا لارث نحوي وليد لمنطقة جنوب العراق اعمل فيه النحاة العرب رأيهم بشكل يناسب العربية وهؤلاء المجمعيون لا يفعلون شيئا الا انهم يعملون رأيهم النفعي البراجماتي في النحو العربي ليمكن قراءته بسهولة بالغة . فالغاية هي

(٤٨) الجوانية ، كتب صغير لعثمان امين .

(٤٩) فصول في فقه اللغة لرمضان عبد التواب .

(٥٠) ص٦٦ من (في اللغة والأدب) لابراهيم بيومي مدكور ، القاهرة ١٩٧٠ .

التسهيل[٥١] . ومتى كان التسهيل غاية من غايات التحاليل العلمية ؟ ان التحليل العلمي يفترض جدلية بين النظرية والتطبيق وهذا ما نعرفه عند المحدثين في الانسانيات على العموم ولكنه لايهتم ابدا بأن تكون تحاليله سهلة لان ايثار السهولة قد يجعل الباحث يغض الطرف عن كثير من الحقائق التي تكون جزءا من منظومة الحقائق الداخلة في الموضوع المبحوث ولأن الغاية من التحليل العلمي هي اعطاء صورة مطابقة كل المطابقة للموضوع المعين عن طريق اعتماد منهج معين . وما سيخرجه صاحب المنهج من حقائق فانه يصنفها حسب اعتبارات معينة ولا يهمه عددها واحصاؤها وارتباطاتها . وهكذا لا يهم اصحاب القوانين طول قوانينهم وتعقدها لان هذه القوانين تلبي حاجة المجتمع الى التنظيم والسير المعقول . وهناك احوال اجلى من هذه اجدر ان تذكر وهي : احوال الفقيه الذي يستنبط الاحكام ولم يدع احد يوما الى تيسير الفقه الاسلامي وتبسيطه كما لم يدع احد الى تيسير التاريخ وتسهيله سواء كان تاريخا اسلاميا ام يونانيا ام غير ذلك من التواريخ واصول الفقه سواء كان فقها رومانيا او غيره هي هي يبحث فيها الى ان يعثر عليها ثم تعرض عرضا كاملا لا رغبة فيه للتيسير . اما في مجال الدراسات التي قام بها المحدثون في الغرب فانها قد تبلغ احيانا من التعقد درجة تفوق ما بلغ اليه منه النحو العربي القديم ومع ذلك فان ذلك يعتبر اغناء للبحث واثراء للعلم الحديث . واقرب مثال الينا مثال اللغويات الحديثة ، فغاية الدراسات الحديثة سواء كانت مادية ام انسانية غاية تحليلية والتحليل قد يصل الى ادق الجزئيات ويشمل اعظم الكليات ولا عيب في ذلك على البحث العلمي الذي لا يقصد منه في غايته ان يفهم وانما يقصد بها اظهار حقائق الامور سواء خفيت عن البعض واتضحت للبعض الآخر .

اذن ففكرة التيسير فكرة غير علمية لانها تنسى التحليل ومناهجه وتنسى وحدة الموضوع المدروس وتنسى ثالثا تكاملية البناء النحوي العربي القديم ولا يهمها اظهار حقائق الامور ، وعلى ذلك ففي ميدان النحو غايتها ليست تحليلية تنظيرية استقصائية وانما غايتها براجماتية نفعية واذا شئنا تعبيرا آخر قلنا ان غايتها تربوية بيداجوجية . وواضح ان الغاية البيداجوجية كان يلزمها ان تواجهها غاية لغوية علمية تحليلية استقصائية تنظيرية وكان هذا اللزوم متعلما الا ان يستعين المجمع بخبراء اللغة الحقيقيين والحقيقين بالموضوع اللغوي وهذا الذي لم يكن مع بالغ الاسف .

في هذه النقطة من عرضنا وصلنا الى وصفين يتصلان اتصالا وثيقا بهذا التيار المتولد عن الحركة العامة للمجتمع العربي الشرقي هما : البراجماتية والبيداجوجية . وبهذين الوصفين ننفي عن هذا التيار والمشروعات التي تفرعت عنه صفة اللغوية المحضة . هو بلغة اخرى تيار غير لغوي موضوعه اللغة العربية التي هي كنظام صورة من القدرة اللغوية العامة . هو اتجاه غير لغوي لباسه لغوي .

وما دمنا قد وصفنا التيار المشار اليه بالبيداجوجية فلا بأس ان نرجع الى بعض الوقائع التاريخية التي تبرهن على ما قلناه ففكرة التيسير ورثها المجمع عن فكر سبق المجمع . هذا الفكر هو فكر حفني ناصف وندوته وهو فكر اعطى في مجال التطبيق كتاب قواعد اللغة العربية لحفني ، واعمال الجارم[٥٢] وصاحبه ، وهو فكر يجعل

---

(٥١) انظر مجموعة القرارات العلمية من تأليف محمد خلف الله احمد ومحمد شوقي امين ١٩٦٣ ، ص ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ على سبيل المثال .

(٥٢) انظر المجمع اللغوي . في اللغة والأدب لابراهيم مدكور ص ٦١ ، ٦٢ على الترتيب .

وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٠ تشكل لجنة من كبار اساتذة النحو والأدب للبحث في تيسير قواعد النحو والصرف والبلاغة واقتراح قواعد جديدة[٣٣]، على ان لا يمس عمل اللجنة اصلا من اصول اللغة ولاشكلا من اشكال الاعراب والتصريف فلم تمس اللجنة أصلا من الأصول وتخيرت من مذاهب القدماء اقربها الى العقل الحديث وأيسرها على الناشئين وحاولت ان تخلص النحو من فلسفته التي قامت على التعليل والافتراض ، ومن قواعده ومصطلحاته الصرفة وان تربطه بالادب والاستعمال الحي ، ولم تفرض مدة لتعلم الصرف على انه علم مستقل ولا تدرس البلاغة بمعزل عن الادب واقترحت اللجنة في مجال النحو مايلي :

١ ـ تتكون الجملة من جزأين اساسيين هما الموضوع والمحمول وتكملة تضاف اليها احيانا . والموضوع هو المتحدث عنه وهو مضموم دائما الا اذا وقع بعد ان او احدى اخواتها فيفتح ويدخل فيه ابواب الفاعل ونائب الفاعل والمبتدأ واسم كان واسم ان

والمحمول هو الحديث ويضم ان كان شيئا الا اذا وقع بعد كان او احدى اخواتها فيفتح ويفتح ايضا ان كان ظرفا . ويجيء فعلا او مع حرف من حروف الاضافة او جملة . ويكتفي في اعرابه ببيان انه محمول وتدخل فيه ابواب خبر المبتدأ وخبر كان وخبر ان ويطابق المحمول الموضوع في التذكير والتأنيث وفي العدد ان كان متأخرا عنه والجملة العربية مرنة في تركيب ركنيها ، فقد يسبق احدهما الآخر ويغلب ان يتأخر الموضوع ان كان نكرة او كان المحمول فعلا والتكملة كل ما يذكر في الجملة غير الموضوع والمحمول وهي مفتوحة دائما الا ان كانت مضافا اليه او مسبوقة بحرف اضافة فتكسر وتجيء لبيان الزمان او المكان او العلة او المفعول او الحالة او النوع او تأكيد الفعل وبيان نوعه ويدخل فيها ابواب المفاعيل الخمسة والحال والتمييز .

٢ ـ لا داعي للتفرقة بين القاب الاعراب والبناء ويكتفي بألقاب البناء وهي الضم والفتح والكسر والسكون ، ولا داعي ايضا للتفرقة بين علامات الاعراب الاصلية والفرعية ويستغنى عن الاعراب التقديري والمحلي في المفردات والجمل .

٣ ـ لا داعي لتقدير متعلق للظروف ولا لحروف الاضافة لنحو زيد عندك او في الدار . يكفي المحمول هو « عندك » و « في الدار » .

٤ ـ يلغى الضمير المستتر جوازا او وجوبا ففي اعراب زيد قام يكتفي بان « قام » محمول ولا يشار الى ضمير . وفي اعراب « نقوم » « اقوم » يقال ايضا : ان الفعل محمول والهمزة فيه او النون اشارة الى الموضوع يعتبر الضمير البارز تقوية ان كان منفصلا مثل « قمت انا » واشارة لا ضميرا على مذهب المازني في مثل : « قمت » و « قمتم » و « قمت » أو علامة العدد في مثل « قاموا » و « قمن » .

٥ ـ تدرس ابواب التعجب والتحذير والاغراء والتخصيص والتفضيل ونعم وبئس والنداء والاستثناء والاستفهام والتوكيد والقسم على انها اساليب تشرح معانيها .

٦ ـ يكتفي في الصرف بأبواب الفعل ومشتقاته والتثنية والجمع على ان تدمج في النحو وتشرح بالامثلة دون تعرض لاحوال الكلمات ولا للصور المختلفة التي يمكن ان تتحول اليها ولا محل مطلقا للتعرض للاعلال والابدال والقلب .

ورأت اللجنة تحديدا لمقدماتها ان تقدم فهرسا وتكون هيكلا لكتاب من النحو الميسر وقسمته الى بابين :

(٣٣) القرارات المجمعية ص ١٥٥ . التجمع اللغوي لابراهيم مدكور ص٣٦ ـ ٣٧ .

أ - قسم الكلمة .

ب - قسم الجملة .

وتحت الباب الأول فصلان ينصب احدهما على احكام الاسم من مذكر ومؤنث وصحيح ومعتل ومفرد ومثنى وجمع ومذكر ومعرف ومصغر في الثلاثي والرباعي فقط ومنسوب اليه ومُعرب ومبني ويقتصر في المبنى على اسماء الاشارة والموصول والاستفهام والشرط ، وينصب الاخر على احكام الفعل من ماض ومضارع وامر وصحيح ومعتل ومبني للمجهول وناقص وتام ولازم ومتعد ومبني ومعرب ، ويدخل في احكام الفعل اسم الفاعل واسم المفعول واسم الزمان والمكان والآلة من المشتقات ومصدر الثلاثي وغير الثلاثي .

وتحت الباب الثاني فصلان اولها اجزاء الجملة من موضوع ومحمول وتكملة تدخل فيها التوابع واحكام العدد وثانيهما في الاساليب وتدخل فيه الجملة الفرعية والجملتان الشرطية والقسمية .(٥٤)

هذه هي اقترحات لجنة وزارة المعارف سنة ١٩٣٠ وقد بقيت هذه الاقترحات في سجلات وزارة المعارف المصرية مستترة طيلة سنوات الى ان عرضت على المجمع في سنة ١٩٤٠ في الدورة - ١١(٥٥) فابدى فيها من الاراء ما يجعله تابعا للجنة فاكتفى بتبديل بعض اصطلاحات اللجنة فأقر مصطلح المسند والمسند اليه على مصطلح اللجنة القديم الموضوع والمحمول ، وهي مصطلحات آتية جميعها اما مِنْ المنطق او من البلاغة ، ورأى ان يقسم الدرس النحوي الى ثلاثة أقسام : ١ - احكام الجملة ، ٢ - احكام الاسم ، ٣ - احكام الحرف - مخالفا اللجنة التي اهملت استقلال الحرف او لم تشر اليه بتاتا ورأى المجمع ايضا استعمال القاب البناء من ضم وخفض وفتح وخالف اللجنة في مصطلح التكملة فأقر المصطلح النحوي القديم وهو المفعول على مقترح اللجنة وهو التكملة وهو مقترح يشكل ترجمة لمقابله الافرنجي Complement في نحو اللغات الاوروبية . اما غير هذا من اراء اللجنة فاقرها المجمع واخذ بها فأقر الاستغناء عن الاعراب التقديري والمحل وعن التفرقة بين علامات الاعراب الاصلية والفرعية وعدها كلا مجرد علامات اعراب وصرف النظر عن الضمائر المستترة وجوبا وجوازا وعن الضمائر البارزة المتصلة حروفا والتي تعود على نوع المسند اليه او عدده ولم يَرَ ضرورة للنص على عائد الموصول واعتبر التعجب والتحذير الخ من الابواب المذكورة من قبل - حين التعرض لرأي اللجنة - اساليب ، ودعا الى ان لا يوقف عند تفاصيل اعرابها واكتفى من الصرف بتصريف الفعل وصوغ مشتقاته والتثنية والجمع .

وهكذا يظهر ان اصل فكرة التيسير - التي نفينا عنها من قبل صفة العلمية التحليلية - يرجع الى وزارة المعارف ، وهي وزارة تربية ، وان ما فعله المجمع في بداية امر التيسير ليس شيئا آخر في جوهره الا استمرارا طبيعيا للجنة الاولى لسنة ١٩٣٠ وربما كان اعضاء اللجنة الاولى من المفتشين والاساتذة الذين مارسوا تعليم النحو في المدارس ولم يكونوا من المتفرغين للدرس اللغوي المحض باعتباره موضوعا لعلم خاص وربما كان قد سبق لبعض اعضاء المجمع الاوائل ان كانوا اعضاء في اللجنة الاولى ويظهر الموقف البيداجوجي لعمل اللجنة ثم للمجمع من خلال الملاحظات التالية :

١ - لم يفعلوا الا ان بدلوا المصطلحات القديمة بمصطلحات جديدة وجمعوا عن طريق اتساع دائرة

(٥٤) انظر القرارات العلمية ص ١٧٥ ومابعدها .

(٥٥) المجمع اللغوي ص ٧٩ .

المصطلح الجديد ابوابا عديدة في باب دون ان يمس ذلك الجمع شيئا من تحاليل النحاة القدماء[٣٦] فاعتبار ابواب الفاعل ونائب الفاعل والمبتدأ واسم كان واسم ان من باب الموضوع الاكبر - على حد تعبير اللجنة - او من باب المسند اليه - على حد تعبير المجمع - لا يعفي الدارس من تحاليل النحاة ومن متابعتها في اطار هذا الباب الاكبر[٣٧] . وكذلك الامر في ادخال ابواب خبر المبتدأ وخبر كان وخبر ان في باب المحمول فان ذلك الادخال لا يتعارض ابدا مع التحاليل القديمة التي ستجد مكانها في اطار هذا التبويب الجديد للنحو العربي فالقضية هنا قضية تبويب جديد فعوض ان ندرس كل مفهوم في باب وهي مفاهيم كثيرة في النحو العربي القديم جعلنا الابواب ثلاثة وادخلنا فيها ابواب النحو العربي المتكاثرة كلا فيما يناسبه من الابواب الثلاثة المقترحة وفي هذه الحالة لن يكفيه ما فعلته اللجنة والمجمع جديدا على المسيرة النحوية العربية القديمة فكتاب يؤلف على طريقة اللجنة او المجمع سيكون طريقة في تبويب النحو العربي جديدة لا تمس الجوهر ابدا وسيكون عمل اللجنة او الجمع شبيها باعمال النحاة القدماء في طريقة التبويب فإبن هشام يوب باعتبار الحرف والجملة والمفصل مثلا باعتبار المنصوبات والمرفوعات الخ وسيبويه يوب باعتبار العاملية وان مالك يبوب باعتبار الاسماء والافعال والحروف وسارت على ذلك شروحه واذن فالقضية قضية تبويب لا اقل ولا اكثر قد يكفي هذا التبويب اسلم من الجهة التعليمية البيداغوجية ولكنه يبقى كما قدمنا عاجزا عن ان يمس جوهر التجربة النحوية القديمة .

٢ - عملية التشذيب التي تعرض لها النحو العربي القديم تتجاهل ان هذا النحو نتاج عقلية معينة وثقافة خاصة وهو في تفريقاته خاضع بمبادىء اولى وربما كانت تلك التفريقات قبل القاب الاعراب والبناء والاعراب التقديري والمحلي وتقدير متعلق الظرف وحروف الاضافة ووجوب استتار الضمير وجوازه الخ اقرب الى الروح العلمية من اعمال اللجنة التي ارتأت الغاءها فكثير مما دعت اللجنة الى تبديله في هذا المجال متصل بنظرية اولى هي نظرية العامل وقد دفع النحاة اليها دفعا نظرا لظروف لا داعي للافاضة في الحديث عنها هنا ويرجع اليها في مظانها وكانت اللجنة والمجمع سيفعلان خيرا مما فعلا لو حاولا ان يقدما نظرية عامة تماثل النظرية القديمة . ولهذا فان عملية التشذيب هذه تنبىء عن عجز اللجنة وما سبق اللجنة من فكر لغوي وما لحقها من فكر مجمعي عن اقامة النظرية البديلة ولذلك كان عملها التشذيبي المشار اليه عملا مشوها لجوهر التجربة اللغوية النحوية العربية القديمة لانه اهتم بتشذيب النموذج التطبيقي غافلا او جاهلا للخلفيات النظرية وبذلك قدم تجربة نحوية قديمة لها ركائزها النظرية قد يتجه اليها الانتقاد ولكنها تبقى متكاملة قدمها فداء لغاية بيداغوجية نشك كل الشك في امكان نجاحه فيها لان التلميذ الذي يسير على طريق اللجنة والمجمع وما سبقهما سيجد نفسه في نهاية المطاف مرغما على تجاوز هذه الاقتراحات ليعانق التجربة القديمة لسبب واحد هو النقطة التالية :

٣ - هذا الفكر المجمعي وما سبقه فكر يعترف بالنحو العربي القديم كمطابق اللغة العربية فهو لم يفكر أبدا في النظر الى اللغة العربية من جديد معتمدا على ثقافة العصر وعقليته مستفيدا من جميع ما يمكن ان يستفيد منه لاقامة بناء نحوي مستقل ولكنه نظر الى قضية اللغة

(٣٦) راجع المدخل الى علم اللغة للاستاذ [illegible] وخصوصا الفصول المتعلقة بالنحو لتحديد الفروق الاساسية بين النظرية القديمة والنظرية الجديدة ومن المناسب ان نذكر هنا ان النظرية اللغوية الغربية المعاصرة اعتماد النظريات الغربية القديمة .

(٣٧) يليه هذا القسم النحاة القدماء للابواب الى مرفوعات ومجرورات ومنصوبات .

العربية من خلال النحو العربي . فالابواب الثلاثة ستقدم صورة مشذبة عن النحو العربي والنحو العربي القديم بأبوابه هو الذي اوحى الى اصحاب هذا الفكر بالطريقة التي نهجوا فالمقولات هي المقولات والتحاليل هي التحاليل لان الخلفية النظرية واحدة وهم يوحون بانهم لن يمسّوا اصلا من اصول اللغة ، وما هي اصول اللغة ؟ انها ليست الا الاصول التي وضعها النحاة القدماء ونظروا من خلالها الى اللغة العربية وهذا الاعتراف الضمني بالنحو العربي في خلال اقتراحات اللجنة او لنا شئنا هذا الحفاظ على الاصول هو الذي يجعلنا نظن ان عمل الفكر المجمعي وسلفه ليس الا بحثا عن طريقة من الطرق لتعليم النحو العربي اي ليس الا عملية بيداجوجية قد ترتبط بما يسمى عند علماء التربية بالتربية او البيداجوجية الخاصة المتعلقة بطرق تدريس المواد .

اننا حين ننتقد الفكر المجمعي وسلفه اي فكر اللجنة وندوة حفني ناصف والبكري وآراء الاصلاحيين في القرن التاسع عشر لا نريد ان ندافع عن النحو القديم فقد نحتاج الى ان نرفض النحو القديم كلا وقد نحتاج الى الاستفادة من المناهج الحديثة للعلوم الانسانية ومن بينها علم اللغة لكننا بانتقادنا للمجمع وسلفه او اسلافه نريد ان نكشف عن الصبغة البداجوجية لمشاريعه ونريد ان ننفي عنه كل طابع لغوي علمي ونريد بذلك ان نبرهن على فشل وسائله في النيل من النحو القديم ونريد ان ننبه الاذهان الى اتباع وسائل اجدى تقيم نحوا جديدا ودرسا لغويا جديدا لا يلتجيء بالضرورة الى الاعتداء الظالم على التراث النحوي القديم . وبلغة اخرى سنقول ان الفكر البراجماتي البداجوجي المشار اليه لا يرضى انصار النحو القديم لانه يشوه نحوهم ويعتدي عليه اعتداء لامسوغ له ولا يرضى في الوقت ذاته انصار التجديد الحقيقي لانه ذو غايات تربوية غير لغوية تحليلية علمية .

ابراهيم مصطفى المصلح النظري :

انه كان في امكان المؤرخ ان يغفل اعمال المجمع مرة واحدة لولا ان اعمالا اخرى ادعت لنفسها التغيير والاصلاح والتجديد استقامت في شكل كتب اشتهرت ككتاب احياء النحو لابراهيم مصطفى وخلفه المخلص المهدي المخزومي .

لم يدخل ابراهيم مصطفى الى المجمع الا سنة ١٩٤٩ ومعنى هذا انه لم يشارك في اقامة الاعمال المشار اليها في الفقرات السابقة ولكن اضافاته الى النحو العربي تسير في الخط ذاته وتستفيد من الفكر المجمعي واسلافه . فلئن كان هؤلاء قد تحدثوا عن المسند والمسند اليه والفاعيل دون ان يجرؤ وا على النيل من الخلفية النظرية داعين الى الاشارة الى الرفع او النصب او الكسر دون تعليل فان ابراهيم مصطفى قدم لهم الادلة النظرية فانكر العامل بانواعه الكثيرة (اللفظية والمعنوية) وباعداده المتكاثرة وحاول ان يفسر الحركات الاعرابية راجعا الى نوع من العوامل المعنوية (مع التجوز) وهي ان الضمة علامة الاسناد والاضافة علامة الخفض وان الفتحة في احوالها في الاسم العربي راجعة الى يسرها وسهولتها في النطق على العربي ، وحاول ان يبرهن على نظريته الاعرابية[٣٨] هذه على الاحوال المدروسة في النحو العربي[٣٩] وتظهر مدى استفادته من اعمال المجمع هو وخلفه المهدي المخزومي في كتابه عن نقد النحو العربي في اهتمامه الخاص بالاعراب الاسمي لانه من الواضح ان نظريته

---

(٣٨) يظهر مع هذا ان ابراهيم مصطفى استفاد على الخصوص من كتاب جمع الهوامع للسيوطي وهو الكتاب القائم على نظرية المسند ونظرية الفضلات انظر ص ١/٩٢ من القسم وانظر كذلك ص ١/٦١ فهو يذكر انواع الاعراب بالنسبة الى العمد والفضلات وما يليها .

(٣٩) راجع ص ١١١ ـ ١١٢ ـ ٦٨ ـ ٦٩ وغيرها من احياء النحو لابراهيم مصطفى .

هذه لا يمكن تطبيقها على الاعراب بالفعل . وواضح مما قدمنا ان المجمع واسلافه لم يولوا من العناية القدر الكافي للفعل ونحن لاننكر ان رأي ابراهيم مصطفى جدير بالاهتمام ولكننا ننكر ان يكون هذا النحو المقترح او هذه النظرية الاعرابية الاسمية مستقلة كل الاستقلال عن النحو القديم فيبقى عمل ابراهيم مصطفى محاولة اصلاحية على المستوى النظري لا تُجاوز اعمال المجمعيين ولكنها تبقى محاولة جزئية لا يمكن ان تشمل الموضوع النحوي كله هي تجاوز لاعمال المجمع التشذيبية واستفادة منها ولكنها تقصر عن ان تصبح تحليلا جديدا للغة العربية من منظار آخر مستقل عن المنظار القديم . وهذا يعني ان ابراهيم مصطفى يمكن اعتباره مصلحا للخلفية النظرية التي اهملتها اعمال المجامع واسلافها وكأن حالة المجمع وابراهيم مصطفى تكرار لحالة تاريخية سابقة فقد كتب النحو اولا ثم ظهرت المحاولات التنظيرية على يد ابن فارس وابن جني والزجاجي وابن الانباري[60] ثم السيوطي . وفي القرن العشرين وضعت الاقتراحات المجمعية وما قبل المجمع وبعدها ظهرت المحاولات التنظيرية على يد ابراهيم مصطفى .

ان ابراهيم مصطفى حاول تفسير الظواهر الاعرابية الابجدية بمنهج لا نتردد في وصفه بالعلمية ولكننا نعتقد ان ما فعله بداية لو تمت عن طريق قراءة جديدة للغة العربية لا للنحو العربي واستفادت من الثقافة المعاصرة لكتب لها الاكتمال النظري والتطبيقي[61] .

المهدي المخزومي ـ الخلف المضيف :

لا نعتقد ان في فكر المهدي المخزومي شيئا ليست اصوله عند ابراهيم مصطفى او عند المجمع او اللجنة فمهاجمة فكرة العامل سارت عنده على نهج ابراهيم مصطفى واعتبار ابواب التعجب والاستثناء والاستفهام والتوكيد اساليب مستقلة راجع الى اقتراحات اللجنة والمجمع ولكنا مع ذلك نجد من الواجب الوقوف عنده لانه يعلن في مقدمة كتابه عن انفصاله المنهجي عن عملية التيسير فهو يقول « وظهرت محاولا لتيسير النحو في كتب مدرسية الا انها لم تقدم جديدا ولم تفعل شيئا يعيد لهذا الدرس قوته وحيويته لانها لم تصحح وصفا ولم تجدد منهجا ولم تأت بجديد الا اصلاحا في المظهر واناقة في الاخراج اما القواعد فهي هي واما الموضوعات فكما ورثناها حتى الامثلة لم يصبها من التجديد الا نصيب مثل فالتيسير اذن ليس اختصارا ولا حذفا للشروح والتعليقات ولكنه عرض جديد لموضوعات النحو ييسر للناشئين اخذها واستيعابها وتمثلها ولن يكون التيسير وافيا بهذا ما لم يسبقه نظر شامل لمنهج هذا الدرس وموضوعاته »[62] هو يعلن هنا عن انفصاله المنهجي عن عملية التيسير كما تمت من قبل ولكنه يقترح متابعا ابراهيم مصطفى كما استنتجنا من قبل الشروع في تغيير الخلفية النظرية حتى يكون التيسير تيسيرا حقيقيا . وهذا بالضبط ما استنتجناه من قبل وهو بالضبط ما يجعلنا نسلك ابراهيم مصطفى والمخزومي في سلك واحد مع الفكر المجمعي واسلافه وعلى هذا الاساس يكون عمل

(٦٠) مع الأدلة لابي البركات الانباري مؤلف له مثلا تأثير على النحويين المحدثين كسعيد الافغاني صاحب اصول النحو .

(٦١) انظر في هذا المجال رأي علي النجدي ناصف في الموضوع ص ٩٩ ويلخصه ان ابراهيم مصطفى استفاد من كتاب مرد على النحاة لابن مضاء ولكن يبدو مع ذلك ان ابراهيم مصطفى استفاد من ابن مضاء ولم يذكره ، ولكنها استفادة [illegible] لان انكار العوامل الذي [illegible] نظريا واستفاد كذلك من السيوطي . انظر : من قضايا اللغة والنحو ، لعلي النجدي ناصف القاهرة ١٩٥٧ وانظر من العوامل رأيا [illegible] في كتاب [illegible] [illegible] حول العوامل [illegible] في طريقهم

(٦٢) في النحو العربي نقد وتوجيه ص ١٦ ـ ١٧ .

المخزومي داخلا في اطار حركة التيسير ومستعملا ادوات منهجية لم يستعملها المجمعيون واسلافهم . وعلى هذا الاساس ايضا اجزنا لانفسنا في الفقرة المتعلقة بابراهيم مصطفى ان ننزع عنه صفة البراجماتية والتربوية لانه ان كان غرضهما معا اعني المخزومي وابراهيم مصطفى هو التيسير فانهما حاولا ان يصلا اليه عن طريق علمي منهجي تحليلي فيكون التيسر نتيجة لتحليل لغوي جديد يعتمد على مفاهيم جديدة وفي هذه الحالة سيضمن للتحليل النحوي استقلاله وهو استقلال يراد به استقصاء حالات الموضوع المدروس فاذا سلم هذا التحليل من النعوت غير اللغوية التي التصقت به عند العرب الاولين واصبح تحليلا لغويا صرفا يعتمد على منهج لغوي متكامل لا يفرض على اللغة من الخارج امكن لاصحاب التيسير ان يستفيدوا وان ييسروا وان يفقوا من التحليل الجديد موقفهم التربوي وفي هذه الحالة سيكون موقفهم التربوي هو ايضا مستقلا عن المشروع النحوي المستقل في الموضوع المستقل اما اذا يقصد الميسرون الى التجربة القديمة بما علق بها من « شوائب غير لغوية » ليستخلصوا صورة سهلة فذلك ما يأباه الدرس اللغوي لان ذلك القصد سيصبح قصدا تشويهيا ولهذا فان المخزومي يرى ان الخطوة الأولى هي اصلاح المنهج وذلك يتم في مرحلتين :

١ ـ تخليص النحو مما علق به من « شوائب » جرها عليه منهج دخيل هو « منهج الفلسفة » الذي حل معه الى هذا الدرس « فكرة العامل » .

٢ ـ تحديد موضوع الدرس اللغوي ليكون الدارسون على هدى من امر ما يبحثون فيه[٦٣] .

اما النقطة الثانية فيرى فيها ان الدرس النحوي كما ينبغي ان يكون انما يعالج موضوعين مهمين لا ينبغي ان يفرط الدارس في اي واحد منها لانها شيء واحد ان اهمل بعضه ذهب كله . وهذان الموضوعان هما :

١ ـ الجملة من حيث تألف اجزائها ، من حيث نظامها ومن حيث ما يطرأ عليها من تقديم وتأخير ومن اظهار واضمار .

٢ ـ ما يعرض للجملة من معان عامة تؤديها ادوات التعبير التي تستخدم لهذا الغرض كالتوكيد وادواته والنفي وادواته والاستفهام وادواته والى غير ذلك من المعاني العامة التي يعبر عنها بالادوات والتي تمليها على المتكلمين مقتضيات الخطاب ومناسبات القول .

واذا تركنا المخزومي الى غيره كالاستاذ كمال بشر في كتابه عن علم اللغة وهو كتاب يعني في تعاريفه بالاستفادة من اعمال الغربيين لوجدناه يعتبر النحو هو النظم اي السانتاكس ويقول في تعريفه ان النحو ووظيفته هي البحث في التراكيب وما يرتبط بها من خواص ولا يهتم النحو في العرف الحديث بالبحث في الاعراب ومشكلاته كما اراد له بعض المتأخرين من النحاة العرب وانما عليه كذلك ان يأخذ في الحساب اشياء اخرى مهمة كالموقعية والارتباط الداخلي بين الوحدات المكونة للجملة او العبارة وما الى ذلك من مسائل لها علاقة بنظم الكلام وتأليفه ولشدة ارتباط الصوت بالنحو جمع اكثر العلماء بينهما واطلقوا عليهما اسما واحدا هو « الكرامير » اي قواعد اللغة وحقيقة القول ان الصرف ان هو الا خطوة ممهدة للنحو او هو مرحلة اولى منه[٦٤] واذا تركنا العرب جميعا الى الفرنسيين المعاصرين اصحاب المعجم اللغوي[٦٥]

(٦٣) ص ١٧ ـ ١٨ من المرجع السابق . يعقد في الكتاب كل شيء لما استقر عليه القدماء كالقياس والعامل . الفقه سهل والبناء صعب وان كان بالخيال .

(٦٤) ص ١٢ دراسات في علم اللغة لكمال محمد بشر ١٩٦٢ القاهرة .

(٦٥) المعجم اللغوي ـ لاروس بالفرنسية باريس ١٩٦٣

لوجدنا هؤلاء يضعون اربعة تصورات للنحو فهو تارة يعني الوصف التام للغة من جميع جهاتها ومستوياتها ويحتوى اذ ذاك على الفنولوجيا والنظم والالكسوكولجيا وعلم الدلالة الخ.وفي هذه الحالة يكون النحو معادلا لدرس يتعلق بلغة ما تعلقا كاملا ويكون هذا الدرس مصورا لسائر النظم الكبرى والصغرى المتوازية والمتداخلة التي تجعل من المتكلم اللغوي حين تكتب له الاحاطة بها متمكنا من الكفاءة اللغوية . وهو تارة أخرى في رأي مدرسة لغوية اخرى يشمل الموضوعات السالفة باستثناء الفنولوجيا .

وفي هذه الحالة يصبح النحو معادلا لموضوعين : الصرف والنظم او المورفوسنطاكس ، وهو اخيرا في رأي المدرسة التوليدية الجديدة يكون معادلا لنموذج الكفاءة المثالية .

هذا النموذج هو علاقة بين الصلة والمعنى وهكذا فان اي نحو يولد طائفة من الازواج ويكون لكل زوج جانب صوتي وتفسير دلالي الخ[٦٦] وهكذا يفهم ان كمال بشر لم يميز في كلامه بين هذه المدارس وانما انتقى منها وهو اقرب الى تيار سندرسه فيما بعد منه الى المخزومي وانما اتينا على ذكره وعلى ذكر التعاريف المختلفة للموضوع النحوي لنبين ان تحديد الموضوع النحوي عند كمال بشر وبالأول عند صاحب المعجم اللغوي يستند الى تاريخ لغوي يبدأ في موسور،فتحديد الموضوع النحوي عند الاخرين مرتبط بتحديد للوضوع اللغوي ككل وهو ما قام به دو سوسور[٦٧]وكان تحديده بداية انطلاق الدرس اللغوي الوصفي في اوروبا وبداية ثورة جديدة في حقل الدراسات اللغوية.اما عند المخزومي فانا،وان كنا نراه

يجعل موضوع النحو هو الجملة ويلح على ذلك في النقطتين اللتين قسم إليهما موضوع النحو في نظره ، نظن ان تعاريفه راجعة الى محاولته الاستفادة من اعمال البلاغيين على الخصوص ، فتعاريفه ليست مرتبطة بتحديد الموضوع اللغوي ككل كما قدمنا وانما هي مرتبطة بمحاولة الاستفادة من التراث البلاغي القديم [٦٨]. بالموضوع الأول يرحي كما عرفه بانه يعني النظر بالمعنى الحديث . ولكن قراءة كتابه ترجعنا الى كتابات البلاغيين وقد اشار الى بعض ذلك في التعريف ذاته واما الموضوع الثاني كما عرفه فلا نكاد نفهم منه شيئا بالتحديد ، هل يعني به فكرة الاساليب التي ورثها عن المجمع واللجنة اويعني به المورفولوجيا بالمعنى الحديث ؟ ونحن نميل الى انه يعني به الاساليب لانه خصها بفصوله في نهاية كتابه ولاننا لا نجد في خلال عرضه النحوي ما يوحي بانه يحاول ان يدخل تجربته النحوية في اطار التجربة اللغوية العامة المعاصرة وانما شئنا ان نقول هنا شيئا قبل اوانه لاننا سنرجع اليه من بعد صرحنا بان تجربة المخزومي هي استفادة من اعمال المجمع واللجنة وابراهيم مصطفى واعمال علماء الساميات الذين درسوا بمصر في اوائل القرن واعمال البلاغيين وكانت هذه الاستفادات تكوّن النقد والتوجيه اللذين كانا جوهر محاولته وغرضه من كتابه .

اما النقطة الأولى التي تتعلق بضرورة ابعاد شوائب الفلسفة التي علقت بالدرس النحوي عند العرب فهي قضية قديمة ناقشها الناس من اول القرن ،[٦٩] كما قدمنا. وليس المخزومي باول قائل بها،واللغويون جميعا مجمعون على ضرورة هذا الابعاد ولكنهم مختلفون في مسيله

(٦٦) انظر للمدخل الى النحو التوليدي لـ روفي بالفرنسية وانظر كتابات تشومسكي ولاسيما مظاهر النظرية التركيبية .

(٦٧) لغوي سويسري صاحب « دروس في علم اللغة العام »ورأس المذاهب الشهيرة اللغوية الأوروبية .

(٦٨) دلائل الاعجاز والمثل السائر للجرجاني وابن الأثير على الترتيب ويشير المخزومي الى اصول منهجه البلاغية .

(٦٩) انظر على سبيل المثال « اللغة العربية عبر القرون » والمجمع اللغوي » وفي اللغة والادب » ذكرت من قبل .

وطرائقه : ايكون الابعاد يكمن فقط في رفض نظرية العامل ؟ لقد رفضت هذه النظرية من قبل عند ابي مضاد ومع ذلك فقد بقيت في محاولة ابي مضاد شوائب اخرى ، ايكون هذا الابعاد كامنا في رفض التعليل والجدل ؟ ايكون هذا الابعاد متحققا اذا تابعنا المخزومي في استقاداته كما اشرنا اليها آنفا ؟ على كل اذا تحقق ابعاد شوائب الفلسفة عن طريق رفض هاته المقولات فان ذلك يبقى على التجربة النحوية قائمة ومشوهة ولان هذا الرفض سيكون بمثابة ردود فعل فقط لا يقف وراءها فهم ومن ناحية اخرى ألاّ يتجه النقد الى التجربة النحوية القديمة الا في هذه المواطن المشهورة ؟ وما رأى المخزومي واسلافه في ضرورة تحديد الموضوع اللغوي ككل بمعجمه ودلالته ونظمه وتركيبه الخ ؟ وما رأى المخزومي واسلافه في تصور النحو ؟ وما قدمناه من تعاريف له يدل على ان النحو تدخل منهجي في اللغة يقوم به النحو في اطار النظومة لغوية عامة يكون النحو احد اجزائها ان المخزومي وان حاول وضع علامات تمشي بمقتضاها متأثرا باسلافه كما قدمنا فإنه مازال بعيداً عن ان يتصور النحو بمختلف تعاريفه كتدخل منهجي قد تتعدد امثلته واصنافه باختلاف المنطلقات المنهجية. وباختصار فإن المخزومي واسلافه كانوا مازالوا يتصورون النحو العربي مطابقا للغة العربية وعليهم اصلاحه في حدود التام المطابقة وعدم تجاوز هذه الدرجة الى الاهتمام بمحاولة الدخول في النطاق العلمي اللغوي العالمي ولو انهم فعلوا لكانوا خير من يقدم لنا صورا مختلفة للنحو العربي كما يفعل الاوروبيون نقول (لكانوا خير . . الخ) لما توفر لديهم من علم بالقديم وهو علم كان سيضاف اليه جديد يخصبه ولكن الجديد الذي اضيف الى قديمهم هو اما قديم بذاته كالبلاغة وابحاثها واما القديم باعتبار التطور العلمي الحاصل في الامم المتحضرة ومثاله الاعمال القارنية السامية التي استفاد منها المخزومي كاعمال ولفنسون[٧٠] وغيره ولم يخشَ من ذلك الاختلاطين البحث الثابت والبحث التطوري التاريخي او القارن . وهو خلط من جهة اخرى جعل قارىء عمل المخزومي يتبين ان المخزومي لا يبحث عن النظام النحوي او الصرفي او عن البنية التي تهيكلت العربية على اساسها وانما يبحث عن الشرح لاجل الشرح مستعينا في ذلك بكل ما يقع على يده من جديد او قديم .

وكان بامكانه حين اراد الاستفادة من الساميات القارنة ان يجعل كتابا مستقلا كما يفعل غيره من الغربيين من زمن بعيد ايضا[٧١] . ومن ناحية اخرى كان هناك قديم آخر استفاد منه كل الاستفادة وهو النحو الكوفي ولا غرابة في ذلك فالمخزومي كاتب كتاب عن الكوفة ونحوها[٧٢] ، وكل هذا القديم والجديد الذي التجأ اليه المخزومي لم يكن ملتجئا اليه في اطار تحليل لغوي متكامل وانما ذهب اليه ذهابا يريد منه الترميم والاصلاح .

ان التيار البراجماتي تيار اصلاحي ترميمي كما قدمنا وقد زالت عنه الصفة البراجماتية الصرفة عند ابراهيم مصطفى والمخزومي زوالا غير تام لانها عنيا بوضع الخلفية النظرية،وما قدمناه عن انتقاد في شأنها يجعلنا نصف التيار كله بالبراجماتية الاصلاحية[٧٣] .

التيار الغـربي :

اذا كان التيار البراجماتي في رأينا راجعا الى الظروف الاجتماعية التي عاشتها البلاد العربية . ولذلك كان

---

(٧٠) في كتابه تاريخ اللغات السامية .

(٧١) النحو التاريخي لبروكلمان . بالفرنسية .

(٧٢) استفاد منهج صيغة « فاعل » ودورها ، النحو العربي ص ١١٩ النحو الكوفي (مدرسة الكوفة) ص ٢٤١ . انظر كتاب الكتفراوي عن النحو الكوفي .

(٧٣) انيس فريحة ، وكتابه « نحو عربية ميسرة » يدخل في هذا النمط الا ان فيه وفي غيره من كتبه نكهة العرفانية مقيتة .

اهتمامه منصبا على قضية النحو وما اقترب منها من شئون مستعجلة كقضية الكتابة والمصطلحات ـ فان دوافع التيار الغربي لن تكون بالضرورة هي دوافع التيار البراجماتي اذ دوافع التيار الذي سندرسه الان مرتبطة برغبة علومة اصابت عرب القرن العشرين جوهرها الاخذ عن الغرب المتقدم وكان هذا الاخذ في اول الامر متعلقا بالماديات وكان الباب طيلة حقب مغلقا امام الانسانيات فالمجتمع العربي يقبل كل ما يتعلق بتطوير امكاناته المادية ولكنه يرفض ان يصيب الضمير العربي قلق عميق تجره اليه انسانيات الغرب سواء كانت اجتماعية او بسيكولوجية او لغوية او انثروبولوجية الخ .

ودون ان نبتعد عن الموضوع اللغوي لننزلق في التفسيرات الاجتماعية لهذه الظاهرة نرى انه في خصوص القضية اللغوية يلزم الاشارة الى ان المهتمين بهدوء الضمير العربي ورفض الانسانيات قوم لا تدفعهم الى ذلك دائما دوافع علمية محضة وان الذين اشرأبت اعناقهم الى الغرب يأخذون عنه انسانياته هم ايضا قوم لا تدفعهم فقط دوافع علمية محضة ، ذلك ان انسانيات الغرب ـ وان ظلت اقرب الى العلمية وكانت نتائجها نهاية مؤقتة لمسار تاريخي ـ ليست خالية من الخلفيات المجتمعية(٢٤) وكذلك الامر في الانسانيات العربية(٢٥) لانها هي ايضا نتاج فترة معينة من التاريخ ينطبق عليها ما ينطبق على غيرها من احكام قدمناها في خصوص الانسانيات الغربية . ولقد كان جرجي زيدان مسباقا بكتابه (الفلسفة اللغوية) الى تنبيه العرب الى هذا الدرس اللغوي ولكن عمله بقي منسيا لدى الاوساط اللغوية العربية ولم ينل من الاهتمام ما كان حقيقا به لو اذا كان قد قرىء على نطاق واسع فانه لم يستفد منه في خصوص درس القضية اللغوية في النصف الاول من القرن العشرين بل ربما اعتبر عمله عند شديدي الحفاظ تطاولا على التراث اللغوي العربي بايراد مبتدعات لا عهد لهم بها ومع ذلك فيعتبر جرجي زيدان ابا للدرس اللغوي الغربي الحديث عند العرب وان كان صاحبه يقع في موقع تاريخي (قبل دوسوسوري) pre-Saussurien ان حالة جرجي زيدان والمصير الذي لقيه مشروعه حين يقارن بالرغبة الشديدة في النقل من الغرب في خصوص اللغويات بعد الاربعينات ـ وهي رغبة اشتدت مع الزمن الى ان اصبحت اليوم نوعا من الحمى الفكرية في البلاد العربية ـ تجعلنا نربط ظهور التيار الغربي ظهورا بارزا في القرن العشرين بالتطورات المجتمعية ـ الفكرية التي كانت من حظ المجتمع العربي في هذه الفترة . ومن اهم التطورات المجتمعية ظهور كليات الاداب ذات التعليم العصري وارسال البعثات الى البلاد الاوروبية لاغراض اخرى غير جلب العلوم المادية . ولقد كانت بعثة منصور فهمي واحمد ضيف والخولي وزكي مبارك وطه حسين الخ وغير هؤلاء من البلاد العربية الاخرى الى البلاد الاوروبية تجعل منهم خير من يلقح الفكر العربي الحديث بالمناهج الغربية في مجال الانسانيات وهكذا كتب لهذه البعثات الاولى ان تحدث الضجة الفكرية في المجتمع المصري لانها ادخلت اليه مناهج انسانية جديدة هزت كيان الضمير العربي . وما فكر على عبد الرازق وطه حسين الذي هز المجتمع العربي هزا إلا نتاج لتأثير الانسانيات الغربية المباشر على الفكر العربي ـ وعلى ما يظهر فان العدوى الفكرية بين الدراسات المختلفة تعمل عملها فبعد ان هزت بعض الاسس الكبرى التي يبنى عليها المجتمع العربي الاسلامي مع مطلع القرن اصبح هزُّ الاسس الاخرى ـ ومن بينها التراث اللغوي النحوي العربي ـ ممكنا ولكن

(٢٤) فرويد وماركس وكراهية الماركسيين للصحة اللغوية

(٢٥) انظر كتابات احمد عباس صالح عن اليمين واليسار في الاسلام وما شابهه .

مع ذلك يبقى تفسير هذه الظواهر الفكرية محتاجا الى درس عميق للمجتمع العربي في سيره العام.ولعل الثورة على الماضي الثقافي العربي الاسلامي كانت مرتبطة في الاساس بالرغبة في التغيير وهي رغبة عامة غامضة قد تكون استولت على ذهن فئات معينة من المجتمع العربي الاسلامي في القرن العشرين.ولا نستبعد ذلك فمازال حاضر الفكر العربي المعاصر يقدم لنا الدلائل على ارتباط الحفاظ في المستوى الاجتماعي السياسي بالحفاظ على المستوى الفكري وارتباط الثورة الفكرية والرغبة في نقد التراث بالرغبة في التغيير الاجتماعي السياسي.ولكن هذه التفسيرات الاستطرادية لن تشغل بالنا هنا عن الموضوع اللغوي الذي هو مناط كلامنا فيكفي اذن ان نعرف ان الساحة العربية عرفت مفكرين يرفضون في عروضهم اللغوية التراث اللغوي القديم كله وينادون بوجوب الدخول في العلم اللغوي المعاصر وهم في ندائهم هذا لا يفعلون الا انهم يوجهوا الاذهان الى ضرورة الاندماج في حضارة البحر الابيض المتوسط في حضارة امريكا في حضارة الدول « المتقدمة » وباختصار الى ضرورة الاندماج في الحضارة العالمية المعاصرة بشكل يذهب عن الفكر العربي الاسلامي الانعزالية التاريخية .

ان رغبة هؤلاء المجددين الراديكاليين تكون حلقة واحدة من حلقات الرغبة العامة في التغيرات التي سيطرت على عقل مفكري القرن العشرين العرب الذين اشتغلوا بانماط دراسية وثقافية مختلفة ومثلوا جزءا هاما من ناحية العدد والتصنيف من المهتمين بالثقافة .

ان القرن العشرين يمتاز بخاصية قلما اهتم بها وبتتبع اطوارها الدارسون ولكنهم دأبوا على درس مظاهرها بشكل انفصالي في اطار التقسيمات العلمية المتعارفة les disciplines.هذه الخاصية تتمثل في الصور التي اتخذتها الرغبة التغييرية المشار اليها آنفا ، لقد كانت صورتها الاولى سياسية وهي ثورة العرب بأمالهم على الخلافة العثمانية رغبة في الاستقلال العربي واختها صورة فكرية هي ثورة علي عبد الرازق على مفهوم الخلافة وشرعيتها.ثم كان موقف طه حسين من الشعر الجاهلي بعد الثورة العربية مباشرة.ثم كانت الثورة على الطرق في المغرب وقبلها الحركة السلفية في الشرق ثم كانت حركة قاسم امين لتحرير المرأة وهي حركة تبلورت في شكل اكاديمي عند منصور فهمي وبعد هذا كله كانت الثورة على الاساليب العروضية القديمة في اواخر الاربعينيات ثم كان استيراد علوم الغرب واستعمالها من لدن فئات من المجتمع العربي الخ.على انه لم تكن جميع هذه الثورات فكرية محضة ولم يكن اي تغيير فكري معلقا في الهواء فلها جميعها ارتباط بالارضية المجتمعية والمواقف الاجتماعية والاقتصادية للمنادين بها.دليل ان بعض هذه الحركات كانت فيها يظهر ردا على احداث معاصرة لها ويكفي ان نذكر مثال طه حسين وثورته الانكارية على الشعر الجاهلي لنربطها بالثورة العربية التي قادها الشريف حسين وابناؤه من اجل تأسيس دولة عربية غير عثمانية وذلك الربط يكمن في ان تحطيم الشعر الجاهلي بانكار صحته في تلك الظروف يعني في بعض ما يعني انكار امكان قيادة الدولة العربية لان هذه الدولة التي كانت في طور الثورة والنشوء لا تملك اساسا ماديا ولا تملك ايضا اساسا ادبيا ولغويا حقيقيا.على كل ففي اطار هذه الحركات تدمج حركة استيراد الجديد اللغوي من اوروبا وتكون.على هذا الاساس الحركة التجديدية ذات الاتجاه الغربي حلقة من حلقات الثورة على البالي وحلقة من حلقات التغيير .

هذه الحلقات من التغيير التي شهد القرن العشرين ليس في حقيقة الامر إلاّ ردا على قرون من الجمود . وهذا الجمود يتمثل في طابقة من السلط الثقافية التي امات في الناس روح البحث والتنقيب مع كل مجال من مجالات المعرفة : كتاب او كتابات هما المرجع الأول والأخير .

اذا كان التيار البراجماتي كما قدمنا قد اهتم بالمسائل المستعجلة فان التيار التجديدي اهتم بعرض النظرية ولم يهتم في يوم من الايام باعطاء النموذج التطبيقي للنظرية التي يعرضها[٧٦]. فاذا كنا نعرف في مجال الفلسفة شخصا مثل زكي نجيب محمود ممثلا للوضعية داعية اليها وشخصا اخر مثل عبد الرحمن بدوي وجوديا وداعية الى الوجودية كما يفهمها فاننا نعرف في مجال اللغويات عروضا للتراث اللغوي الغربي الحديث وكان العارضين ما كانوا من اتباع نظرية معينة اذ لو بلغ بهم الالتزام النظري الى هذه الدرجة لتحولت كتاباتهم من كتابات عروضه الى كتابات تعني بالجانب التطبيقي وتفتح امام اللغوي في البلاد العربية افاقا جديدة لا غناء البحث اللغوي. ولهذا فلن تتيسر لنا المقارنة بين هذا التيار التجديدي والآخر البراجماتي لان الأول يعمل في المستوى النظري دون نموذج تطبيقي والثاني يعمل في المستوى النفعي التطبيقي دون نظرية لغوية مترابطة متكاملة. حقا نجد في كلام التجديديين انتقادا لمواضيع يعني بها التيار البراجماتي ولكنه انتقاد لا يصاحب بالنموذج التطبيقي ولذلك يفقد كل قوته .

ان الآثار التي سنعني بها في هذا العرض يجب ان تكون من الجانبين على طبيعة واحدة اي ان تكون نظرية كلها او تطبيقية كلها. ولما ان اعمال التجديديين نظرية كلها فاننا سنختار من الآثار اللغوية المعاصرة الصور المحافظة على المستوى النظري. ولما كان المجددون قد اعتادوا ان يعنونوا اعمالهم باسم « علم اللغة » واعتاد آخرون عنوانا آخر هو « فقه اللغة » فلعل عرضنا هنا ان يكون نقاشا للصورة التجديدية ونختار لها محمود السعران في كتابه عن « علم اللغة » وللصورة المحافظة وسنختار لها صبحي الصالح ومحمد المبارك .

بين فقه اللغة وعلم اللغة :

ان من اوائل الذين استعملوا كلمة فقه اللغة في العصر الحديث علي عبد الواحد وافي[٧٧]. وقد استعملها لتعين ضربا من الدرس اللغوي المرتبط على الخصوص بالعربية والساميات وتابعه في ذلك صبحي الصالح في كتابه عن فقه اللغة ومحمد المبارك في كتابه ايضا. وحينما نتساءل عن اصل هذه التسمية أهي ترجمة ام استئناس بتسمية قديمة نقف امامنا ثلاثة افتراضات :

١ ـ ان تكون هذه التسمية مرتبطة بنوع من الدراسات اللغوية السامية المدروسة في مصر قبل الاربعينات .[٧٨]

٢ ـ ان تكون ترجمة لمقابلها الانجليزي Philology .

٣ ـ ان تكون استئناسا بالتسمية القديمة (فقه اللغة) التي لم تكن وحدها تعين الموضوع اللغوي .

ويجدر هنا ان نشير الى ان اللغويين العرب المحدثين لم يعنونوا كتبهم على الدوام بهذا العنوان (فقه اللغة) بل الظاهر ان اغلبهم سار على رأي من يرى ان الموضوع هو لغة فحسب فلم يهتم للعنوان اهتماما كبيرا . وهكذا رأينا كتبا مثل « احياء النحو » و « الاشتقاق » والتعريب (التطور اللغوي التاريخي) ، دراسات بالعربية وتاريخها الخ . وهذا هو السبب في خفاء معنى هذه التسمية عند المبتدئين في الدرس اللغوي يضاف الى هذا كما قدمنا من قبل ان للموضوع اللغوي مازالت تتجاذبه

(٧٦) مثلا كتابات اصدرها عبد الرحمن ايوب تحت عنوان « دراسات نقدية في النحو العربي » [illegible] بالبنوية [illegible] حسان تحت عنوان « العربية معناها ومبناها » فيه جهد [illegible] [illegible] النظريات الغربية [illegible] النظرية العربية القديمة [illegible] العربي وهذا شأن الأول كذلك .

(٧٧) اول من [illegible] من النظريات اللغوية الغربية . [illegible] وجير [illegible] بالجمع والتنظيم وحسن العرض .

(٧٨) يظهر ان هذا هو السبب . انظر ص ١٠ من المدخل في فقه اللغة العربية لرمضان عبد التواب وص ١٦ من « مقدمة لدراسة فقه اللغة » لمحمد احمد ابو الفرج وانظر ما كتبه زكي مبارك في كتابه النثر الفني ١/٢٧ .

نظريات بعضها قديم وبعضها مغرق في الحداثة . وهذا الاخير هو الذي يأبى الا ان يظهر نفسه تحت عنوانه البارز المعروف (علم اللغة) . ان هذا الاضطراب في التسميات حضاري في اساسه فالغربيون يدرسون تاريخ دراساتهم اللغوية تحت عنوان واحد رغم ما يضمه ذلك العنوان من مراحل قطعها الدرس اللغوي عندهم ، فكل ما يتعلق باللغة من درس فهو علم اللغة سواء كان قديما او حديثا . والحداثة ليست مؤثرة في الموضوع وانما تأثيرها في المناهج وطرق التناول واتساع وضيق الافاق المدروسة ولهذا فان ما اعتدنا ان نعتبره مقابلا لكلمة الفيلولوجيا عندهم ليس كذلك فالفيلولوجيا هي التاريخ والادب واللغة والماضي الثقافي عموما والفيلولوجي هو رجل يهتم بالاداب القديمة وانما كان سيبويه مثلا لغويا في عرفنا وعرف الاوروبيين فرجل كالاصمعي والضبي يعتبر على اصطلاحهم من اعاظم الفيلولوجيين حقا تختلط الفيلولوجيا باللغة في بعض الدراسات كدراسة الاب قليش المعنونة : « دراسة في الفيلولوجيا العربية » وهي متعلقة بمواضيع لغوية صرفة ولكنه شذوذ لا حساب له . قلنا ان ما نعرفه من اختلاف في التسميات اضطراب حضاري . فالوافد الجديد لما يندمج في الموروث القديم والذين قدموا هذا الوافد الجديد للعرب المحدثين لم يقدموه في صورته الحقيقية من ناحية هدفه، قدموه كعلم جديد وهو ليس علما جديدا انما هو مناهج . جديدة.وفي حالات اخرى قدموا النتائج ولم يقدموا المقدمات وكانت صورة التقديم هذه سببا في اعراض الموروث القديم عن هضم الوافد الجديد ، وكانت صورة التقديم تزداد سوءا كلما تعددت العناوين واختلفت من فقه اللغة الى علم اللغة الى اللسانيات الى الفلسفية اللغوية الى فلسفة اللغة .

ما انتجه العرب المحدثون مما يتعلق بهذا الباب قليل اذا قيس بما نشهده عند الغربيين وليت العرب اذ اختلفوا في هذا الباب لم يشيعوا في الاذهان هذه التسميات التي لا تدل على علوم معينة او مواضيع محددة ولكنها تشير فقط الى نظريات متباينة متعلقة بموضوع واحد فالقضية اللغوية اذن قضية واحدة ولكن المشارب مختلفة . وينبغي لهذه المشكلة ان تضع في الاذهان ان الفكر اللغوي العربي بلغ حدا من النضج من زمن ما ثم مضى عليه حين من الدهر كان فيه الفكر اللغوي الغربي يتطور الى الامام فلما استفاق العرب المحدثون اصطدموا بما قدمه اليهم الغرب من منتجات فكرية في مختلف المجالات المادية والنظرية اصطدموا بفيزيائه وكيميائه واستعماره وماله وادبه وفلسفته وعلم اجتماعه وعلم نفسه واصطدموا في نهاية الامر بعلم لغته . وكانت مواقفهم من هذه المنتجات غير منسجمة ؛ انهزموا امام علمه الذي نسوا طبيعيات ابن سينا وغيره ؛ وانهزموا امام علم اجتماعه فأنسيح ابن خلدون وغيره في ذمة الدين التاريخي ؛ وانهزموا امام علم نفسه فنسوا علم النفس لابن باجة ولكن جزءا كبيرا منهم لم ينهزم امام علم اللغة الغربي واذا كانت مهمة شرح هذه الظواهر من مجال الفيلسوف او دارس التاريخ الحضاري فان ذلك لن يعفينا من ابداء بعض ما يمكن ان يكون سببا في ظهور المقاومة على المستوى اللغوي ويظهر ان الاسباب التالية تساعد على تنوير الافهام في هذا الموضوع :

١ ـ ضخامة التراث اللغوي العربي وارتباطه في الذهن باللغة العربية فالتخلي عنه تخل عن اللغة العربية هذه وجهة نظر الرافضين ولن تصح الا بعد البرهان على صحة هذا الارتباط .

٢ ـ سوء تقويم الوافد الغربي وهذه نقطة تكاد تجزيء عن غيرها .

٣ ـ الحساسيات القومية التي يظهر مفعولها في الموضوع اللغوي وتختفي مع الموضوعات الاخرى .

٤ ـ مساندة السلطات التعليمية للتيار القديم .

ولعل النقطة الثالثة والرابعة لا تخرجان عن النقطتين الاساسيتين الاوليين وقد نبهنا على بعضهما من قبل وبقي ان ننبه على البعض الأخر الان وهو ارتباط التراث اللغوي بالعربية . ونعتقد في هذا المجال ان هذا الارتباط بالعربية اشبه بارتباط النظام السياسي الخليفي بالأمة الاسلامية فقد كان يظن ان سقوط الخلافة العثمانية مثلا كان كافيا للقضاء على الامة الاسلامية وكيانها ولكن التاريخ دل على ان لا علاقة بين الامرين سقطت الخلافة وبقي المسلمون وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتراث اللغوي والعربية فيمكن ان تبقى العربية وان أضيف الى تراثها القديم التاريخي تراث جديد لاسيما ان هذا التراث الذي يحاول اقامته بعض الناس ليس في جوهره الا تشكيلا جديدا للتراث القديم وللغة العربية يعكس عكسا اضرب في العلمية حقيقتها فقه اللغة ، علم اللغة ، اللسانيات ، الفلسفة اللغوية ، فلسفة التسميات ، الخ . التسميات ليست دراسات يستقل بعضها عن بعض ولكنها تسميات تتعلق باتجاهات مختلفة في الموضوع اللغوي الواحد .

اذن الواقع اللغوي عند العرب واقع تياري وليس هادئا متوحدا ، ولهذا ارتأينا ان نتابع حديثنا عن التيارات اللغوية عند العرب المحدثين واضعين في الاعتبار اننا نصف الواقع التزامي لدرس كان الاليق به ان يبتعد عن الحساسيات الذاتية ليستمر متدفقا كما تدفق عند العرب الاقدمين وعند غيرنا من المعاصرين .

لقد شاعت عند العرب الاقدمين تسميات مختلفة للموضوع اللغوي ليس اساسها تزاحما بين تراثين ولكن اساسها الاعتراف بتوحد الموضوع اللغوي كما ان المحدثين من اللغويين المحدثين الغربيين قد اهتموا بالتمييز بين التسميتين الشائعتين اي بين علم اللغة والفيلولوجيا فجاء في معجم علم اللغة ان الفيلولوجيا ليست مرادفا لعلم اللغة . والعلوم الساعدة لكل واحد منها ليست هي في حالها معا ولكن هذا التمييز ليس الا حديثا لان تطور علم اللغة الحقيقي يؤرخ باواخر القرن التاسع عشر بهذا المعنى نقول ان علم اللغة انفصل عن الفيلولوجيا (كما انفصل الطب والعلوم الطبيعية وعلم النفس عن الفلسفة في ظروف معينة) . ان الفيلولوجيا علما تاريخيا يهتم بمعرفة الحضارات القديمة او الماضية بالرجوع الى الوثائق المنتهية اليها وهذه الوثائق تساعدها على فهم ومعرفة المجتمعات القديمة . واذا كان علم الآثار يتعرف على حضارات الماضي عن طريق الآثار المادية فالفيلولوجيا بمعناها الفرنسي تدرك خصوصا البقايا الكتابية فهي اذن وفي جوهرها علم مساعد للتاريخ شأنها في ذلك شأن علم النقود وعلم الكتابات وغيرها . ان كل علم تاريخي يهتم بتوثيق النصوص التي يعتمدها وتصحيح صدق واصالة النص عن طريق نقد داخلي وخارجي . والفيلولوجيا نقد للنصوص تهتم باقامة النص اعتمادا على معايير داخلية وخارجية يرجع فيها الى تقنيات فيلولوجية صرفة (مقارنة النصوص والمغايرات وتاريخ المخطوطات) ويرجع فيها ايضا الى معطيات خارجية تنتمي الى تقنيات اخرى كالاحصاء اللغوي المقصود به تاريخ الوثائق غير المؤرخة او التاريخ الادبي والاقتصادي والاجتماعي الى آخره . وهكذا فان احتياج المقيم للنص اي الفيلولوجي الى كل هذه المعطيات الجزئية تجعل منه شخصا موصوفا بالاطلاع الواسع فالعمل الاول للفيلولوجيين هو تحقيق التصور العلمي والنقدي . ومما يلحق بما تقدم ان تقدم التقنية الى حد ابتكار العقول الآلية سيساعد الفيلولوجيا في المستقبل على اختصار الوقت الطويل الذي تتطلبه المقارنات بين النصوص ويساعد النص على ان يتحرر من ذاتية الفيلولوجي التي تصبغ هذا النوع من الاعمال النقدية اللغوية في آن واحد لان امكانيات اقامة النص متعددة في الاطار العلمي وهذه العقول الآلية في هذا المجال تندفع عن طريق اشير اليه من قبل الى عقلنة هذا النشاط .

صَدر حَديثاً

كنوز الفن الاسلامي

محمد المهدي

من الصعب إحداث معادل شبه موضوعي بين الابداع التشكيلي والكلمة التي تحاول ان تقدمه ، والاصعب محاولة تقديم نماذج من الابداع التشكيلي لفنون لم تعرف الفاصل التعسفي بين العمل الفني ومتذوقه او ما يمكن ان نسميه ، بمصطلح حسي ، الفاصل بين المنتج والمستهلك .

وقد كانت الفنون الاسلامية نموذجا متكاملا لهذا اللون من الابداع . والأشد صعوبة بالتالي الحديث عن معرض يقدم نماذج من هذه الابداعات تم انتقاؤها باحكام لا شك انه جاء محكما بدوره بمدى توفر مادة الابداع ومدى تنوع هذه المادة بحيث ينساب الخيط الخفي في يسر وسهولة وتلقائية داخل قطعة نسيج صغيرة تحاول ان توجز وتكثف النسيج الحضاري العام طولا وعرضا . . وما نشأت المعارض بمفهومها الغربي الا كمحاولة طبيعية لتقديم فن او ابداع الفرد وتبدو الصعوبة في محاولتها تقديم فن او ابداع الجماعة .

وقد حاول العنوان العربي للكتاب الذي نحن بصدد عرضه (كنوز الفن الاسلامي) ان يخرج به من التعميم الذي جاء في العنوان الأصلي (كنوز الاسلام) TRE-ASURES OF ISLAM فلاشك ان كنوز الاسلام او بالمعنى الدقيق الحضارة الاسلامية أبعد بكثير او هي مجموعة هائلة متألقة فكرت وعمرت وشكلت وكتبت وصاغت وتفلسفت . . ولكن حتى هذا العنوان (كنوز الفن الاسلامي) لا يخلو بدوره من تعميم عند التعامل المقارن المباشر مع قضية لها اتساع جغرافي مكاني يمتد من الصين الى الاندلس او اتساع تاريخي زماني يمتد من القرن السابع الميلادي الى القرن التاسع عشر الميلادي . وكان الاجدر ان يحدث ما يشابه المطابقة بين مادة البعد الحضاري وبالتالي مادة الكتاب الاكثر محدودية وعنوانه ان يأتي هذا العنوان « من كنوز الفن الاسلامي » .

وعنوان الكتاب او في الحقيقة هذا الكتالوج الضخم قد تبع عنوان المعرض الذي اقيم في جنيف العام الماضي (معرض كنوز الاسلام) ـ وليس ذلك بعثر ـ فهذا العنوان يثير قضية اكثر بكثير من مجرد عرض لمجموعة كبيرة اصلية رائعة من فنون الحضارة الاسلامية .. قضية بنية التشكيل الاسلامي ـ اذا صح استخدام هذا المصطلح المنحوت في تلقائية طبيعية من تاريخ الحضارة الغربية ، ويتردد كثيرا من يستخدمه عندما يحاول ان يعادل بين طبيعة الابداع في الحضارة الاسلامية وبين الكلمات المحدودة بمصطلحات هذا الزمان واسلوبه في الابداع .

ونستعرض موضوعات الكتاب ثم نحاول مناقشة بعض ابحاثه التي طمحت لقراءة الباطن . كتاب كنوز الفن الاسلامي لذن ترجمة لكتالوج معرض كنوز الاسلام الذي اقيم لعرض للمجموعات الخاصة . حقوق الطبع للنسخة الانجليزية تعود لمتحف الفن والتاريخ في جنيف ، والنسخة العربية لدار الاثار الاسلامية (متحف الكويت الوطني) . والناشر فيليب ويلسون راسل تشيمبرز (كوفنت جاردن .) لندن Wc 2E 8AA وقعت النسخة العربية وهي التي نقدمها على هذه الصفحات في ٣٩٧ صفحة من القطع الكبير والورق المصقول والطباعة الفاخرة . يقدم الكتاب بالصور ٤٠٠ تحفة فنية و٢٠٠ قطعة نقدية ويتناول الدراسة وشرح القطع تفصيلا مجموعة من العلماء والمتخصصين في الحضارة او الفن الاسلامي . وجاءت في صفحات الكتاب بالتتابع التالي تأليفا وترجمة ..

ـ المقدمة بقلم : بروفسور اوليج جرابار (هارفارد / كمبردج) ترجمة غادة حجاوي قدومي ، امينة دار الآثار الاسلامية .

ـ نظرية الجمال في الفن الاسلامي بقلم د . ا . س . مليكيان شرفاني (المركز القومي للبحث العلمي . باريس) ترجمة حصة صباح السالم ، مديرة دار الاثار الاسلامية .

ـ المجموعات الخاصة وفنون الكتاب الاسلامية بقلم : ستيوارت كاري ولش (متحف فوج ـ ومتروبليتان وجامعة هارفارد) ترجمة حصة صباح السالم .

ـ فنون الكتاب . بلاد العرب . ايران . افغانستان . وسط اسيا . جامع التواريخ لرشيد الدين بقلم : بروفسور انطوني ولش (جامعة فيكتوريا . كولومبيا البريطانية) ترجمة حصة صباح السالم .

ـ شاهنامة الشاه طهماسب وفالنامة الشاه طهماسب . تركيا . الهند بقلم ستيوارت كاري ولش ترجمة غادة حجاوي قدومي .

ـ اللاكية واللوحات الزيتية الفنية وفنون الكتاب الشاعرة بقلم : ب . روبنسون (متحف فيكتوريا والبرت لندن) ترجمة طريف ناجي الحمص .

ـ الحزف بقلم : اوليفر واطسون (متحف فيكتوريا والبرت لندن) ترجمة غادة حجاوي قدومي .

ـ التحف المعدنية بقلم د . جيمس آلان (متحف اشموليان . اكسفورد) ترجمة غادة حجاوي قدومي .

ـ الاسلحة والعتاد بقلم : دافيد الكسندر (متحف مترو بليتان) وهوارد ريكس ترجمة حصة صباح السالم .

ـ الطنافس والمنسوجات بقلم . دونالد كينج (متحف فيكتوريا والبرت) ترجمة : حصة صباح السالم.

ـ العناصر المعمارية والفنون الزخرفية بقلم : د . مارلين جينكنز (متحف مترو بليتان) ترجمة : غادة حجاوي قدومي .

ـ فن العملة الاسلامية بقلم : مايكل بيتس (جمعية النميات الامريكية) وروبرت دارلي ـ دوران ترجمة ومراجعة د . رمزي جبران بخعازي .

ـ للعروضات الاضافية ترجمة هناء فريد .

ـ قام بمراجعة الكتاب الدكتور احمد عبد الرازق احمد (جامعة القاهرة . جامعة الكويت . دار الاثار) وكتب مقدمة الطبعة العربية : حصة صباح السالم .

موضوعات الكتاب ـ المقدمة

المقدمة كتبها اوليج جرابار دون عنوان وان كان لها مضمون واضح كشف عنه من السطور الأولى ، فهو يقول انه برغم كثرة ما كتب وطبع خلال العقدين او الثلاثة الماضية عن الفنون في العالم الاسلامي ، فان بعض المعلقين قد ذهب الى القول بان نظرية الفن الاسلامي قد عفى عليها الزمن الا ما تناول المناطق الجغرافية للعالم الاسلامي او ما يقرب من خمسين بلدا في افريقيا واسيا وبعض اوروبا من الناحية العقائدية الباقية . ثم يضيف ان هذا العالم الاسلامي مازالت تجمعه فكرة الامة الواحدة من الناحية الدينية كما انه من ناحية اخرى يشكل في رؤية الباحثين عنه عالما تتقارب وحداته مع بعضها البعض اكثر من تقاربها مع غيره . من هذه العناصر الاهتمام بالزخرفة او البعد عن الايقونية (التصوير او النحت) ويصل الى المجاز فيقول « فمن الواضح اننا اذن لم نهتد الى المصطلحات والمفاهيم المناسبة التي نستطيع معها ومن خلالها القيام بتفسير فنون الحضارة الاسلامية وتقويمها » (ص١٢) .

ويستطرد بما معناه ان هذا الفن نفسه ايضا لم يقدم لنا رؤية متكاملة ، ولذلك يلجأ الكاتب الى ربط فنون العالم الاسلامي بالعالم الخارج عنه او الدخول به الى منظور الفن العالمي الاكثر شمولا واتساعا ـ على حد قوله ـ عن طريق جذب الانتباه الى سلسلة من العلاقات التي تربط بين الاعمال الفنية الاسلامية والحضارات الاخرى .

ثم يحدد الكاتب ان هذا المعرض ـ اي معرض جنيف ـ يقوم بهذه المهمة اي مهمة الكشف عن دروب متعددة لهذه العلاقات من خلال تقديم نماذج فنية اختيرت كيفما اتفق . ويعطي منطلقا من هذه الفكرة عدة امثلة لتأثر الغرب بالفنون الاسلامية في صورة وحدات زخرفية او خطية منذ القرن العاشر الميلادي في فنون بيزنطية ومنذ القرن الثاني عشر الى الخامس عشر في الفن المسيحي ، منها باب الكاتدرائية المشيدة في القرن ١٢م في مدينة لوبوي الواقعة في جبال وسط فرنسا . هذا الباب زين بزخارف بأشرطة من الكتابات العربية . وبالمقابل يعطي امثلة لتأثر الشرق الاسلامي بالغرب ، فهناك مثلا علاقة بين الضريح الضخم القائم اوائل القرن ١٤م في مدينة سلطانية شمالي ايران وبين كنيسة القبة في مدينة فلورنسا.ويمكن تبين تبادل المؤثرات بصورة اقوى خلال المائة والخمسين عاما الاخيرة فأحد الغربيين بنى لنفسه بيتا اندلسي الطابع بالقرب من فلورنسا ونصل الى القرن العشرين فنرى تأثر ماتيس وبيكاسو والفنان الأمريكي المعاصر فرانك ستيلا بفنون الاسلام .

ولا يبدي الكاتب دهشة لتبادل المؤثرات اللغوية او الفنية على حافة الحضارات ، ولكن ما يدعوه للدهشة ان تباعد المناطق الجغرافية ومع ذلك نعثر على امثلة من تبادل للمؤثرات ويحدد ثلاث نقاط يراها قد اسهمت في احداث الصلات الحضارية ، اولا المنحى التاريخي ، وثانيا التجارة الدولية ، وثالثا الاهواء والاذواق .

● المنحى التاريخي : ويقصد به الكاتب وجود لغة فنية تقنية كانت ابان القرن ١٧م على درجة عالية من التطور والمرونة جمعت جغرافيا من الاندلس الى الصين وان هذه اللغة ثوابت فنية عملية مشتركة توفرت برغم التنوع العرقي ، منها بناء العقود والقباب او السرد القصصي او الزخارف المتنوعة . وقد بدأت تظهر التوليفة الجديدة في العراق عند نهاية القرن ٨م ثم انتشرت في خراسان

ومصر والاندلس وكان المهم فيها هو ابتداع اسلوب المعالجة وليس مجرد ابتداع طراز الاشكال .

ويرغم حديث الكاتب عن دور الحضارات السابقة على الاسلام في المناطق التي انتشر فيها الاسلام في تكوين هذا الاسلوب فانه يعود ويفصل او يخلط بين المصطلح الديني والمصطلح التاريخي والمصطلح الجغرافي فيقول (وعلى الصعيد الآخر يظهر الاحساس والوعي بفن الشعوب الاخرى (كذا) على المستوى الاسطوري ، حيث يشتمل كل من الملاحم الفارسية والف ليلة وليلة على رؤى الاشياء الجميلة التي صنعت عبر القرون والاثار المعمارية الرائعة التي شيدها ملوك المدنيات الغابرة والتي اندثرت ولم يبق منها سوى الاطلال لانها أعتبرت بطريقة ما اثارا وثنية تخالف روح الاسلام ، وكثيرا ما ارتبطت الاساطير الخاصة بانشاء الاوابد العجيبة بالنبي سليمان التي استخدم الجن في بناء جميع الاوابد الغابرة)ص١٥ .

والشعوب الاخرى التي يتحدث عنها الكاتب هي التي شكلت او صاغت الرواية الدينية الوثنية وهي نفسها التي اعتنقت العقيدة الاسلامية الجديدة وهي نفسها التي تواصلت تاريخيا من القديم الى الجديد ، وهي نفسها ايضا التي تواصلت جغرافيا على نفس البقعة الواحدة . اذن لا يحق الحديث عنها كشعوب (اخرى) الا في حالة الفصل التعسفي بين ما كان سابقا على الاسلام وما جاء لاحقا له ، وبما يعادل تعادلا غير منطقي وغير منصف بين مؤثر الشعوب الخارجة عن نطاقه بحضارات ذات جذور مختلفة ولها بقعتها الجغرافية المعروفة والشعوب التي تواصلت على ارض واحدة وبتاريخ متواصل واحد .

ويؤكد هذا التعادل غير المنطقي لدى الكاتب حينما يقول : (باختصار فان الظروف التي مرت بها نشأة الفن الاسلامي قد اضطرته بشكل او بآخر الى استخدام لغة فنية مشتركة مع العديد من الحضارات الاخرى ولذلك كان ولازال التاريخ الاسلامي محافظا على صلته بمختلف التطورات التي حصلت في اوروبا او الشرق الاقصى عن طريق مشاهدة فنونها وتذوق جمالها بالاضافة الى استمراره في التأمل الدائم في مخلفات المدنيات التي سادت بلادا تحولت فيما بعد الى الاسلام)ص١٥ .

فصلة الشعوب التي اعتنقت الاسلام بفنونها السابقة على الاسلام لا تعدو عنده التأمل وصلتها بالفنون المجاورة تصل الى حد التذوق . . وتتبين وجهه نظر الكاتب او تراها متكاملة حينما يتحدث عن وصول المسلمين الى التعبير عن انطباعاتهم بشيء من الثبات والاستمرارية فقط خلال القرنين ١٦ - ١٧م اي المرحلة التي تطورت فيها طريقة التعبير التشكيلي في الفن الاسلامي بالمفهوم التشخيصي الغربي وبدأت تبتعد عن التعبير المجرد تأكيدا او توثيقا لفكرته عن التبادل الحضاري .

والغريب ان الكاتب الذي يرى هذه التكاملية التابعة من مصدر خارجي دليلا على الثبات والرسوخ الفني نراه يتشكك في المصدر الفني السابق والنابع من بين ظهراني الحضارات السابقة على الحضارة الاسلامية كالمصرية القديمة او الرافدية او الشامية فيقول (ولكن من المرجح ان يكون الفن الاسلامي قد تأثر قبل هذه الفترة بالاثار المصرية القديمة وبكل الاثار الايرانية الساسانية والاخمينية وكذلك الاثار الرومانية الكلاسيكية غير ان طبيعة هذا التأثير بحاجة الى مزيد من الاستقصاء المفصل) ص ١٥ .

● التجارة الدولية : او العامل الثاني الذي يسوقه الكاتب من عوامل الصلات الحضارية بين العالم الاسلامي والخارج ولقد كان لهذا العامل اثره في الازدهار الاقتصادي في عصر المماليك وبالتالي الانفاق بسخاء على الفنون والعمارة في القرنين الثاني والثالث

عشر او من قبل في بغداد خلال القرنين الثامن والتاسع الميلاديين . اما فيما يتعلق بالاثر الفني فلم يعدُّ الامر في رأي الكاتب المؤثر التكنولوجي او العمل في تطور الفنون . والاهم ان التجارة قد هيأت للعالم الاسلامي الاطلاع على فنون الاخرين .

● **الذوق** : او العامل الثالث الذي يتحدث عنه الكاتب ويحذر شديد حيث يصعب تحديد الذوق العام للفن الاسلامي في رأيه في مسافة زمنية كبيرة ومساحة جغرافية واسعة . ولكن هناك ميزتين لهذا الذوق يقدمها اولا طبيعة الفن الاسلامي العملية في عمارة او ادوات استخدام يومي وثانيا الاهتمام بتجميل السطوح بوحدات زخرفية وهو امر في رأيه يرتبط بطبيعة الفن العملي او التطبيقي كاستخدام الملابس حيث يكون في الامكان الاستبدال دون حاجة الى تعقيد الاشكال وحاجتها الى التفسير .

وكما نرى ايضا في هذا التفسير تأكيدا لفكرة الكاتب السابقة عن انفصالية الفن الاسلامي عن طبيعة فنون الحضارات السابقة عليه ، والتي ظهرت على نفس الارض واستبعادا لطبيعة فنون هذه الحضارات التي تبنت الرؤية التجريدية حتى عند التشخيص وان التجريد في الفن الاسلامي جاء لذلك تصاعدا ونموا واستكمالا للرؤية السابقة . لقد اراد الكاتب ان يثبت في اختصار ان فنون الاسلام تكاملت ـ ان تكاملت ـ من خارجها وليس من توازن ذاتها وهذا طبيعي في حدود منطقة الانتقائي الفاصل بين السابق واللاحق فيما يسالك بالمعاصر . وفي هذا قصور حضاري لابد من تعديه ، ان لم نقل انه قصور تاريخي مقصود عدم تعديه وكيف يقيم لا نقول باحث علمي ـ متذوق للفنون هذه السواتر التعسفية .

نظرية الجمال في الفن الاسلامي :

والبحث الثاني في الكتاب يأتي تحت عنوان : نظرية الجمال في الفن الاسلامي بقلم : سورين مليكيان شرفاني . وبعد ان يستعرض الكاتب نماذج من القطع الفنية النادرة المعروضة في متحف جنيف نراه يدخل في مناقشة حول المفهوم الخاطيء لتحريم التصوير في الاسلام ويعزي هذا التصور الى تعرف الغرب على المنمنمات اي المصورات الاسلامية بغزارة عن طريق ايران وبالتالي «فان الفنون التشكيلية في الاسلام تساوت بطريق الخطأ مع فن التصوير الايراني «ص١٩ .

وتأكد هذا التصور الخاطيء نتيجة لتبين الفرنسيين في شمال افريقيا ، بعد احتلاله في القرن ١٩ ، نفور اهل المنطقة الاسلامية من فن التصوير ، وبالتالي تكامل القول بان الاقلية الشيعية هي التي تبنت او اباحت التصوير دون السنة . ويرد الكاتب على هذا القول بان الواقع التاريخي يعارض ذلك لان الغالبية العظمى في ايران كانت تتبع المذهب السني حتى تولى الصفويون الحكم في بداية القرن ١٦م إذ كان معظم الحكام المشجعين لفن الكتاب في ايران من بين السنيين.كما قام العثمانيون بمحاربة الشيعة الايرانية وعدائها ومع ذلك تحمسوا لفن الكتاب وشجعوا المصورين والخطاطين الايرانيين في العاصمة التركية .

وتتكامل الفكرة على سطور الكاتب بشكل محكم تاريخيا فيحدثنا عن اصول التصوير الاسلامي منذ انتشار الاسلام ولمدة سبعة قرون ولكن ما وجد من تصاوير في الشام او مصر كان قليلا او ضاع اكثره بينما بقيت المصورات الايرانية .

وتتكامل ايضا ، تشكيليا او منطقيا ، حينما يربط بين التصوير اي الرسم وفن الخط او الزخرفة والذي قيل انه انتشر كتعويض عن التصوير المحرم فيقول : ان فن الخط كان المنبع ومنه خرجت الفنون الاخرى وانه يمكن تبين ذلك في احترام الفنان المسلم عند التصوير او

الزخرفة او الخط لقيمة التصميم . بـل ان كلمة (نيجار) الفارسية التي فهمت خطأ عند الغرب بانها نقش هي في الحقيقة تعني تصميم .

وتتكـامل ادبيـا حينها يربط ايضا بين التصميم او الشكل الذي اصبح موضع عناية الفنان الشرقي وبين النص الادبي المـراد تصـويـره في فـن الكتـاب او المنمنمـات فيقول : ان رسم الاشكـال ليس لمزاج شخصي ولكن لتصوير الصـورة الذهنية التي تحتويها المعاني الاستعارية في النص الشعري او النثري كما ان اختيار الالوان تكامل ايضا مع التعابير المجازية لتعميق الفكرة وتأكيدها .

ثم يقيم الكاتب نوعا من الترابط بين السماء والارض فيربط بين استخدام الفنان لنفس العناصر حينما يعالج ادوات الاستخدام اليومي من خزفيات ومعادن وبين العناصر المعمارية المماثلة خاصة في القباب فالقباب الزرقاء ليست الا قبة السماء يحكم من تحتها (الملك) الكون الارضي وهي نفسها القباب في الاواني عند قلبها شكلا ولونا ومضمونا .

ويدخل الفنان الى مرحلة تجريدية جديدة حينما يبدأ في تجريد الاشياء والاكتفاء منها برموز ، واقتضى ذلك ادخال الاشعار الى ادوات الاستخدام اليومية الى جوار التجريدات ففي اناء من القرن ١٥م نجد عليه هـذه الكلمات للشاعر حافظ « ان الذي يمسك الكأس في يده فله ملكية ـ جامشيد الى الابد ـ ان الماء وجد من خلاله خزر الحياة الابدية . ابحث عنه في حانة حيث يوجد الكأس » ص٢٢ . هكذا تحول الكأس الى رمز للسماء يصل الشارب بخالق الكون . وفي اناء اخر يعود لعام ١٥١٠م نجد هذه الكلمات (وحيث ان المحبوب الأول (الله) يرى وجهه المتورد منعكسا في اناء الخمر فان انعكاس وجهه يحول الاناء الى ينبوع الشمس . .) ص٢٢ .

وينتهي الكـاتب في بحثه الى القـول بـان الفن الاسلامي تميز بالوجوه المتعددة للفنون المندمجة تماما وان هذا الحكم لا يصدره على الفن الايراني فقط فهو ينطبق ايضا على الفنون العربية الاسلامية حيث ظهر الميل لدى الخلفاء الاوائل نحو تقليد فكرة (الملوكية) التي سادت ايران ودفعت الى تشكيل هذا اللون من الفن .

ولا اريد مناقشـة فكرة الملوكيـة دينيا التي طرحها الكاتب فهذا مبحث عقائدي يحتاج من اهله الى بحثه . ولكن ما يحتاج الى تبينه هو اغفـال الكاتب للمصـدر المباشر لهذا المؤثر لدى الشعوب العربية قبـل الاسلام وذلك بافتراض ان عقائـدها ايضـا تبنت نفس الفكر « الملوكي » اي فكـرة (ظل الله عـلى الارض) وربما يكون من الافضل العودة تاريخيا الى العصر العباسي الثاني حتى نتبين المؤثرات الايرانيـة على اسلوب حيـاة الخلفاء وذلك اذا كانت هناك ضرورة الزامية قدرية لجعل توجيهات الملوك مصدرا لالهام فنون الشعوب .

واذا استطعنا ان نزيل من اذهـاننا هـذه المقـولـة لاستطعنا بـالتالي ان نكسـر هـذا الحـاجـز التقليـدي التعسفي الذي فصل بين فنون ما قبل الاسـلام وفنون ما بعده ، وبالتالي يدعونا هذا الى توسيع نظرة الكاتب عند مناقشة موضـوع جذور التصوير في الاسلام فقد ذكر ان جذور التصوير تبدأ مع بدء انتشـار الاسـلام في الشـام ومصر واعتذر عن الخوض في الموضوع تفصيلا والاكتفاء في بحثه على التصوير الايراني لضيق المسـاحـة . ولكنه اقفل الدائرة عند الحد الاسلامي ولم يلمح مجرد تلميح او يتحفظ ـ وان كـان الامر يحتاج الى تصريـح ـ لجذور التصوير الاسلامي في الفن الفرعوني والرافدي والشامي القديم .

واكتفاء الكاتب في بحثه على المرحلة الاسلامية ادى الى قصـور النظر في حـدود للسـاحـة الزمنيـة موضـوع البحث دون تعمقها في اصولها وتبلورها بـدرجة من

درجات التصوير شبه التجريدي في الحضارات السابقة على الاسلام ثم استكمال تجريديتها او اهتمامها بالتسطيح او التصميم في المرحلة الاسلامية .

لقد تعامل الكاتب مع النتائج دون الاسباب وادى ذلك بدوره الى قراءة الظاهرة في حدودها الجغرافية التاريخية او المكانية الزمانية دون الحضارية وادى هذا بدوره الى قوله بأسبقية الخط على الرسم ثم اندماجها في النص الادبي ثم المعماري . وكان الاجدر ان يكون الحديث عن اسبقية الرسم على الخط خاصة وانه يثبت بشكل قوي ان التصوير لم يكن محرما لا في ايران ولا في المنطقة العربية منذ ظهور الاسلام وانتشاره . ولعل التتابع المنطقي هو الحديث عن اسبقية الخط للرسم ثم التجريد اذا تتبعنا الظاهرة في الحضارات السابقة على الاسلام ويمكن تبين ذلك بسهولة في جداريات مصر والرافدين ، وتبعتها بعد ذلك مرحلة التصوير بروحها شبه التجريدية . ولكن هذه الدائرة لم تدخل في بحث الكاتب ومن هنا ايضا جاءت محاولة التسطير (العنوان نظرية الجمال في الفن الاسلامي) غير محكمة .

●●●

المجموعات الخاصة وفنون الكتاب الاسلامية

والبحث الثالث في الكتاب يأتي تحت عنوان (المجموعات الخاصة وفنون الكتاب الاسلامية) بقلم : ستيوارت كاري ولش . يبدأ الكاتب بالحديث عن بدء تعرف اوروبا على الفنون الاسلامية في القرن السابع عشر ، عن تعرف رمبرانت على فن المنمنمات ووصول بعضها الى بلاد النمسا وسان بطرسبرج ثم اثر الاحداث السياسية في نهب او نقل المكتبات او التحف الاسلامية كالاستعمار الانجليزي في الهند او الثورة الروسية او تحويل المكتبة العثمانية الى متحف (طوب قبو سراي) وبالتالي صار من الصعب على الدارس تتبعها بعد انتشارها في انحاء العالم .

وخلال القرن التاسع عشر اتسعت دائرة الاهتمام بالاثار الاسلامية او الشرقية بشكل عام ولئن ضاعت مجموعة الجامع « وارين هيستنج » فقد بقيت لنا مجموعة « ريتشارد جونسون » الى الآن في المتحف البريطاني . وارتفع القوس بالاثار الشرقية في المرحلة الرومانسية التي اجج الحماس لها الأدباء والفنانون وانتفع منها التجار من الارمن واليهود والصينيين ولذلك جاء عمل البروفسور السويدي ف . مارتن في اواخر القرن التاسع عشر رائدا عندما تناول بالبحث والاقتناء وجدية الدراسة مجموعة كبيرة من التحف والف كتابه (رسم المنمنمات والمصورون في بلاد فارس والهند وتركيا) ، ونشره عام ١٩١٢ .

وظلت فوضى تجارة الاثار او ما سمي بالعصر الذهبي للجامعين الى ما بعد الحرب العالمية الأولى . كثرت المنشورات والمطبوعات وصارت باريس مركزا للبيع والشراء واختلط الاسهاء بين هواة امثال « جاك دوميه » والكونتيسة « دي بيهاج » وباحثين جادين امثال فردريك زاره وادولف ستوكلت وفنانين متأثرين بالوحدات الزخرفية الاسلامية امثال « موكا » ومصممي مجوهرات امثال كارتيه .

وبدأت الاسر الثرية دخول ميدان الاقتناء « مديكي » و « روتشلد » والبارون « ادمون » والبارون « موريس » وتخصص تجار الانجليز في المجموعات الهندية بينما تخصص تجار فرنسا في منمنمات ايران وتركيا ثم دخل الميدان ايضا الاسر الهندية الثرية وكرد فعل للحالة الاقتصادية العامة في العالم عام ١٩٢٩ حدث كساد في سوق البيع ورغم اقامة معرض عام ١٩٣١ الا ان الكساد او ضعف السوق ظل سائدا الى الخمسينات .

ويتحدث الكاتب عن تجربته مع الفن الاسلامي في فترة عمله بمتحف « فوج » ودوره عام ١٩٧٥ في بيع

شاهنامة روتشيلد الاسطورية المزودة بالرسوم والتصاوير في عهد الشاه طهماسب ثم دراسته الشاقة لها ونشرها بالتعاون مع مارتن بي ديكسون ثم دور متحف فوج الرائد في مجال العناية والاقتناء وعقد الندوات حول الفن الاسلامي وكيف كان وراء بحث « انطوني ولش » لمجموعة صدر الدين خان . وكيف بدأ هذا الامير المسلم المهتم بالفن الاسلامي مرحلة جديدة يسميها الكاتب ثورية من اهتمام اهل المنطقة العربية والاسلامية بجمع التحف الاسلامية او تراثهم القديم من انحاء العالم وكيف كان مزاد « كولناجي » عام ١٩٧٦ علامة فاصلة في ذلك . ومن هنا ايضا تأتي اهمية معرض جنيف ١٩٨٥ فمعظم العارضين فيه من اصحاب المجموعات الخاصة من العرب او المسلمين .

فنون الكتاب

ويأتي الموضوع الرابع في الكتاب تحت عنوان (فنون الكتاب) بقلم انطوني ولش ، ويشمل بلاد العرب وايران وافغانستان ووسط اسيا وجامع التواريخ لرشيد الدين . ومن خلال عرض الكتاب وشرحه لـ ١٢ مخطوطة عربية متراوحة من القرن ٩ الى القرن ١٤م ، يتحدث عن فن الكتاب او فن الخط في المنطقة الناطقة بالعربية او التي تحولت الى اللغة العربية مع تفاوت الازمنة وتقاربها ارتبط فيها هذا الفن بالقرآن الكريم ، وبذلك ظهر الخطاط والمزخرف والوراق والمجلد ، وكلها فنون وجدت رعاية من المؤسسات الرسمية ومن اصحاب الثراء وظهرت الخطوط الكوفية والنسخ والثلث ثم المغربي وبينما زينت المصاحف بالوحدات الزخرفية المجردة صاحبت الكتب العلمانية الرسوم التوضيحية وظهرت المخطوطات المصورة في بداية القرن ١١م ، وكان رعاة الفنون العرب في الاندلس او بغداد . ولكن بعد سقوط الاخيرة في ايدي المغول عام ١٢٥٨ تحول المركز الى مصر المملوكية حيث اعتنى حكامها بالعمارة بالدرجة الأولى ، ومنذ القرن ١٣م بدأت المناطق الشرقية من العالم الاسلامي تنتعش ودخلت تحت التأثير الحضاري الايراني .

وعن فن الكتاب في ايران وافغانستان ووسط اسيا ومن خلال عرض ٣٤ مخطوطة ومنمنمة ، يقول الكاتب ان المؤثر العربي بفنه الكتابي كان واضحا على ايران بعد دخول الاسلام فبرغم محاولة اللغة الفارسية للعودة الا ان فن الخط العربي تطور في ايران نفسها الى درجة كبيرة . وبعد سقوط بغداد ١٢٥٨م بدأت المرحلة الالخانية في ايران ، وحكامها من اصل مغولي مالبثوا ان اعتنقوا الاسلام وتحمسوا لفنونه منذ القرن ١٤م ، وبعد تفتت الدولة الالخانية وظهور دولة تيمورلنك انتقل مركز الفن الايراني الى « هراه » حيث ظهر فيها الفنان العظيم بهزاد والخطاط المعروف مير علي وبتكوين الشاه اسماعيل الاول ١٥٠١م الدولة الصفوية الشيعية جعل تبريز مركزا سياسيا وفنيا .

وتأتي المرحلة الهامة من رعاية الفنون الصفوية في عهد طهماسب ١٥٢٤/١٥٧٦م الذي قضى فترة طويلة من حياته راعيا للفن والفنانين . وفي عهده كتبت ورسمت الشاهنامة والتي اقتضى تنفيذها عشرين عاما الى ان تحول الشاه عن رعاية الفنون وبدل حياته في عام ١٥٤٥م وفي عهد حفيده الشاه عباس الأول ١٥٨٧/١٦٢٩م عاد الاهتمام بالفنون بشكل واسع ولكن بموته بدأت مرحلة تدهور انتهت بغزو افغاني ١٧٢٢م وفي عهد « القاجار » في القرن ١٩ استعاد الفن الايراني بعض نهضته ولكن باسلوب جمع بين الاصول الايرانية والمؤثرات الغربية الواضحة .

وفي حديث الكاتب عن مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين يقول : ان هذه النسخة كتبت باللغة العربية بامر من الحاكم الالخاني (اولجايتو) عام ١٣١٤ في تبريز . وكان رشيد الدين وزيرا له اهتم بتشجيع

الفكر ونسخ الكتب في الرشيدية دار الرشيد الدين شرف تبريز . وقام بتكليف منه بكتابة تاريخ الشرق الاقصى واوروبا وجنوب اسيا منذ بداية الخليقة حتى الفترة المعاصرة له وقد سجل المؤلف هذه المراحل بعد ان رجع واستمع الى العديد من المصادر المقروءة او المروية ، ووقع الكتاب في اصله في اربعة اجزاء تناولت هذه المراحل ولم يتبق منها سوى هذه المخطوطة التي تقع في ثلاث وستين صفحة ، خمس وثلاثون صفحة منها مصورة بها مائة منمنمة من رسم فنانين مجهولين وقد تنقلت هذه المخطوطة بالبيع او الاقتناء وتعرف ان للكتاب نظيرا او نسخة اخرى موجودة الان في جامعة ادنبرة بانجلترا .

ويتميز كتاب جامع التواريخ بتأثير الطابع الصيني في رسم الوجوه ، كما صرح فيه برسم الرسول وصلاته باعتباره من كتب التاريخ والتراجم وليس من الكتب الدينية او النصوص القرآنية ويعتبرها الكاتب ليس مجرد عمل فني ولكن بداية للتقاليد العظيمة للكتاب الايراني .

●●●

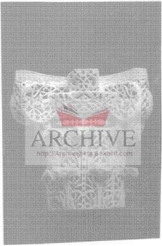
الشاهنامة والقالنامة

ويأتي الموضوع الخامس من الكتاب تحت عنوان شاهنامة الشاه طهماسب ثم فالنامة الشاه طهماسب ثم فن الكتاب في تركيا ثم الهند بقلم ستيوارت كاري ولش .

وتعرف شاهنامة طهماسب (كتاب الملوك) باسم شاهنامة هوتن آخر من اقتناها ورغم انها تنسب الى الشاه طهماسب الذي بدأ حكمه عام ١٥٢٤ فان بدء كتابتها كان ايام والده الشاه اسماعيل الصفوي ١٥٠١/١٥٢٤ . وكانت كما يذكر الكاتب الى عهد قريب تحتوي على ٧٥٩ صفحة تبلغ ابعادها ٣١,٨×٤٧,٠سم وابعاد مساحة النص ٢٦,٩×١٧,٠ سم داخل الهوامش المسطرة . والشاهنامة تعتبر بالتالي من اعظم وافخم النسخ الملكية المصورة التي تناولت الملحمة الايرانية الوطنية .

ويتحدث الكاتب ، مستعينا بـ ٢٢ صورة من منمنمات الشاهنامة عن بدء العمل فيها بعد استقرار الدولة الصفوية في تبريز عام ١٥١٤م وارتباط الشاه اسماعيل بالفنان سلطان محمد الذي رسم اعظم منمنمات الشاهنامة مع عدد اخر كبير من الفنانين وتميز اسلوبه بالاهتمام برسم الشياطين والتنينات والزهور والالوان القوية . وحدث في عام ١٥١٤ ان ارسل الشاه اسماعيل ابنه طهماسب بعد مرور عامين فقط على مولده الى هراه ، ليكون واليا اسميا عليها وكان لهذا الحادث اثره فقد تكون للابن مزاج فني مختلف وفي ظل رؤية الفنان العظيم بهزاد الذي كان مقره في هراه ، وعند عودة الابن عام ١٥٢٢ وتوليه امر الكتاب بعد ذلك بدأ ما يشبه الصراع بين المزاجين ولكن الفنان سلطان محمد كان من البراعة وقوة الابداع الى حد احدثت تركيبة فنية غير مصطنعة تجمع بين مدرسة هراه ومدرسة تبريز بين التيموري الانيق لاستاذه بهزاد وبين التركماني التعبيري الذي تبناه الشاه اسماعيل .

ويتحدث الكاتب عن الجهود التي بذلت في تنفيذ الشاهنامة وكيف قاد رسومها اعظم ثلاثة فنانين انذاك سلطان محمد وميرمصور واقاميرك وقد جندوا للعمل معهم العديد من الاسماء منها دوست محمد وميرسيد علي وميرزا علي ومظفر علي وعبد الصمد وغيرهم الكثير . وقد خرج العمل لذلك عظيما ليصبح مرجعا فنيا رائعا للمرحلة الصفوية التي جمعت بين التكوينات والالوان التركمانية والتيمورية بصرف النظر عن المؤثر او الدفعة الأولى التي جمعت بين مزاج الاب الشاه اسماعيل وفنانه المفضل سلطان محمد والابن طهماسب وفنانه المفضل بهزاد .



(تاج عمود - رخام أبيض - إسبانيا ٣١٩هـ/٩٣١م (بارتفاع ٣٦ سم) من مقتنيات دار الآثار
الإسلامية (متحف الكويت الوطني))



اما عن القالنامة وتنسب ايضا للشاه طهماسب وتعرف بـ (كتاب النبوءة) فقد امر الشاه طهماسب بتنفيذها عام ١٥٥٠م بعد ان تبدد حماسه للفنون وبدأ انشغاله بأمور الدولة منذ عام ١٥٣٧ وتحول الى تطرف ديني وصل به الى حد اصدار مرسوم (التوبة الصادقة) الذي حرم فيه التصوير في دولته عام ١٥٥٦م . وجاءت تلك القالنامة بهدف اعطاء المشورة وعرض التكهنات والتنبؤات وتنسب بصفة تقليدية للامام الشيعي جعفر الصادق . وتنسب رسوم الخمس عشرة منمنمة الكاملة والثلاث قطع الصغيرة المعروفة لدينا منها الى الفنان اقاميرك ومعاونه عبد العزيز .

ومن فن الكتاب في تركيا يقارن الكاتب بين المنمنمة الايرانية والمنمنمة العثمانية وكيف اهتمت الاولى بالنص الادبي بينما اهتمت الثانية بتصوير الحياة اليومية او معارك السلاطين . اما في الهند فمنذ ارساء قواعد دولة اسلامية في نهاية القرن الثاني عشر بفضل الاتراك كانت اللغة التركية هي اللغة القومية والفارسية هي لغة المثقفين بينما كانت اللغة العربية لغة الدين . وتأثر الفن المغولي في الهند كما حدث ايضا في تركيا بالفن الايراني وكان عصر الحاكم المغولي « اكبر » ١٥٥٦/١٦٠٥م يمثل مرحلة ازدهار للفنون وان بدأت تظهر الملامح الاوروبية وازداد الحماس للفن في عصر ابنه « جهانجير » وفي عهد ابنه الشاه « جهان » اتجه الفن وجهة رسمية بهدف استعراض ثراء الدولة وعشق الشاه للمجوهرات الصارخة او الفائرة الحس . وعادت محاولة احياء التصوير في عهد ابنه « اورانجزيب » ولكن الدولة كانت قد انهكت ووقعت تحت السيطرة الانجليزية في القرن الثامن عشر .

ولعل ما يستحق التعليق ولو بشكل سريع في بحث تطوري ولش عن فن الكتاب والمنمنمات هو استخدامه للمقاييس الغربية في شرح منمنمات القرن ١٥ فيقول عن منمنمة اربعة اشخاص يلتقون تحت شجرة وهي من مقتنيات دار الاثار الاسلامية بالكويت : « استطاع الفنان عن طريق مهارته ان يضفي على عمله المبدع شيئا من التوتر والانشراح اثناء هذا اللقاء من خلال التعبير المتقن عن مسحة الخجل المرتسمة على وجه كل فرد في هذا المنظر الخلاب . . » (ص٦١) . ويتكرر هذا التشريح ، او في الحقيقة ، الوصف التشخيصي او التفسير المباشر في العديد من المنمنمات .

ولا ننسى ان القرن الخامس عشر في ايطاليا هو الذي اخرج بوتشيلي ومعه الثلاثة الكبار رافائيل ودافنشي وانجلو بما لهم جميعا من قدرة على تصوير الوجوه من انفعالات دقيقة لايمكن ان ترقى اليها المنمنمات من هذا الجانب والحقيقة انه من الظلم مقارنة المنمنمات باعمال النهضة من الجانب التشخيصي حيث كانت لهذه المنمنمات رؤية مختلفة نابعة من تراث تجريدي حتى عند التشخيص . . لقد عمدت الى تكرار الوجوه في فروق لاتكاد تذكر ، ومن المبالغة او من المقاييس الخاطئة البحث عن الانفعال المؤقت او الدقيق فيها - انها كانت تسعى كرؤية فنية خاصة الى تقديم العام وليس الخاص ، تقديم التصميم وليس التفصيل ، تقديم الهيكل او البنية الداخلية وليس الشحم او الشكل الخارجي . انها كغالبية فنون الشرق تسعى الى تقديم الثابت الأزلي وليس المتحرك الفاني .

وانطلاقا من هذه الرؤية الخاصة نجد مستوى المنمنمات يسير الى انخفاض حينما يسعى الى البحث عن رؤية غربية او رؤية شبه واقعية . ونتابع في ذلك سلسلة كبيرة من اعمال رضا عباسي ومعين مصور في محاولة المواءمة بين الروح الشرقية والروح الغربية انتقالا الى منمنمة (شاب يبدو عليه اثار حروق) من القرن ١٧ ص١١٥ التي تحاول تثبيت الانفعال المؤقت . وتصل هذه المحاولة الى حد تقليد يطابق مرحلة الاستشراق

الفني التسجيلي في منمنمة لوحة (هندي ودع يسير بالقرب من مخيم) وتعود لعام ١٦٥٨ ص ١٢٦ . او في المنمنمة « اللوحة » القسطوطية (امير شاب يتلقى التعليمات) وتعود لعام ١٦٧٥ ص١٢٧ أو في المنمنمة « اللوحة » التي استحضرت عصر النهضة الايطالية شكلا ومضمونا فعنوانها (جوديث وهولوفيرنس) من عمل محمد زمان وتعود لعام ١٦٨٠ ص١٢٩ .

والقضية تتعلق بفنون حافة الحضارات والتي تنشأ نتيجة للتداخل الحضاري فيحدث التأثير المتبادل ولكن لا يخرج منه بتوليفة مبدعة الا القوى . واذا قارنت مثلا بين منمنمة (حمزة يصارع العفاريت) من خطوط « حمزة نامة » القرن ١٦ ص ١٤٦ وما رسمه الفنان « بيتر بروغل » أيضا من القرن ١٦ من المدرسة الفلمنكية ستجد ان الاصالة تتوفر لكل منها بوهم وحدة الموضوع ، وهو تصوير عالم الغيب والخرافة . لقد عاش كل منها تراثه في مرحلة قوة وبذلك صار الابداع اصيلا . ولا يمكن ايضا ان نقارن مثلا ابداع « ماتيس » او « هنري روسو » أو « كلمت » او غيرهم ممن استخدموا الوحدة الزخرفية او تنقية الطبيعة على طريقة الشرق بالمنمنمات المغولية او التركية في مرحلة تقليد المقاييس الغربية . لقد تفوق هنا المستلهم من المستلهم منه لانه تعمق بعض من ذاته في مرحلة القوة او الاصالة .

ونستطيع ان نتبين ذلك بوضوح في بحث الكتاب السادس (اللاكيه والرسوم الزيتية وفنون الكتاب المتأخرة) بقلم ب ديليو روبنسون-فبرغم حماسه منذ بدء حديثه دفاعا عن الفن « الزندي » و « القاجاري » خلال القرنين ١٨ / ١٩ م . وكيف انه ظلم او اختلط فيه الغث بالسمين وان لوحات هذه الفترة ارتفعت اسعارها الان فانه يعترف ان هذا الفن جاء خليطا من الايراني والصيني والبيزنطي والبغدادي والغربي ولكنه يعود فيقول إنه فنان هذه المرحلة شكل منها جميعا اسلوبا متميزا .

وبعد ان يعدد اسماء بعض الفنانين في هذه المرحلة يكشف عن ميلهم الممسوخ تجاه الفن الغربي تقليدا ساذجا خاصة بعد بعثه الفنان « ابو الحسن الغفاري » للدراسة في اوربا عام ١٨٤٨ وبعد رحلة الشاه ناصر الدين الى اوربا عام ١٨٧٣ .

ولعل اهم ما يمكن الانتباه الى خطورته في هذه الفترة ولايتبينه الكاتب - وهو تنبيها الى جوار الاسلوب لفن الاقتناء في حدود اللوحة او ادوات القصور وهو ما ابعد مزاج الخاصة والعامة بالتدريج عن مفهوم الفن الاسلامي الذي اندمج في حياة الفرد استخداما من العمارة الى ادواته الخاصة وثبت التذوق العام عند مرحلة الفن التشخيصي او التسجيلي الحسي المباشر . وهو ما حدث مشابه له في العالم العربي . وما زلنا مثبتين عنده وبالتالي نجعل فنون الاسلام غريبة على اهلها .

●●●

الخـزف

ولعل فن الخزف من اروع ما ترك لنا الفنان في العالم الاسلامي القديم بأصالة خاصة وابداع متميز فهو فن خرج من رؤية فنية لها استقلالها.ويتناول بحث اوليفر واطسن السادس في الكتاب هذا الموضوع فيتحدث عن بدء استقلالية الفنان في العالم الاسلامي عن فنون الخزف الصينية . وبرغم خروج الخزف الاسلامية اقل صلابة من البورسيلين الصيني فانه تميز في التزجيج القصديري بلمعه ونعومة في الملمس . وتميز في الوان الفخار المزجج بطلاء رصاص بلمعان براق . وتميز في آنية (الفرت) FRIT بلمعان باهت . . . والاهم من كل ذلك تمكن الفنان من وحدته الزخرفية وصياغتها باحكام على كل خامة استخدمها في ابداع متجدد .

ويقسم الكاتب من خلال عرضه لـ ٥٤ نموذجا



٣- المزهرية (زجاج) سورية أو مصر قرن ١٤م (دار الآثار الإسلامية)



٥ - « الاحتفال بالعيد » . منمنمة سلطان محمد (تبريز او هراة ١٥٢٦ / ١٥٢٧م) لاحظ الحيدة التصحيح الذي جعل الوجوه تراكم متكررة متتابعة تدور في دائرة متماسكة . ان مقاييس خاصة يستقل بذاته عن الواقع ولا يقارن بأسلوب النهضة الايطالية التشخيصي .

الانتاج الخزفي من القرن ٩ الى ١٧م الى ثلاث فترات : الاولى الانتاج الخزفي من القرن التاسع الى الثاني عشر ، وكيف استطاع الفنان ان يخرج في الدولة العباسية من اسار الخزف الصيني كصناعة بصياغة بالخزف بالبريق المعدني وأعطاه ذلك حرية في التراكيب التي شكلها على الخامة . وانتقل هذا الاسلوب الى مصر الفاطمية ومنها الى سوريا ثم وصل الى الاندلس شرقا وايران غربا . والفترة الثانية من القرن ١٤ الى ١٧م ، وفيها يمكن تبين استقلالية الخزف الايراني في المقاطعات الشرقية او في تركيا بعيدا عن المؤثر الصيني . ولعل الفترة الثالثة التي ظهرت ايضا في القرن الثاني عشر والثالث عشر تمثلت في احياء الفنان الايراني لتقنية خزفية مصرية قديمة تتركب فيها العجينة الصناعية من مسحوق الكوارتز المضاف اليه خليط مكون من طينة بيضاء تعرف بعجينة الفريت FRIT . هذه التقنية اعطت الفنان قدرة تشكيلية اوسع ثم جاء اسلوب الرسم تحت طلاء التزجيج ليعطي بدوره حرية حركة اخرى للفنان الخزفي وذلك مع استمرارية الابداع بالاسلوب القديم من استخدام الرسم فوق التزجيج او البريق المعدني .

●●●

التحف المعدنية

البحث السابع من الكتاب يأتي تحت عنوان (التحف العدنية) بقلم : جيمس دبليو آلان ويعود بنا باستعراض ٥١ قطعة معدنية رائعة الى فن من الفنون الاسلامية النادرة . فن من فنون الحياة اليومية فبعد ان يستعرض لنا الكاتب كيف دخلت الادوات المعدنية بقيمها الجمالية المجردة في كافة مناحي الحياة الخاصة والعامة وحتى القتالية يبحث عن كيفية معالجة الفنان لمشكلة ارتفاع سعر المعدن الغالي كالذهب والفضة وكيف استعان بالمعادن الاخرى الرخيصة وكيف عالجها تشكيليا بحلول بسيطة حتى تتمتع بقدرة المطاوعة لتشكيلاته المجردة .

ويقوم الكاتب ايضا بسياحة تشكيلية تتنقل فيها العين الفاحصة اللماحة بقراءة خيوط النسيج الداخلي لبنية التشكيل في المادة المعدنية الصغيرة والمواد المعمارية الكبيرة وربما الصرحية فكلها تنبع من مصدر الهامي واحد . فالمبخرة المعدنية تتواصل تشكيلية مع المخطوطات بل ان الشرطة المحيرة العرضية تشابه الرسوم الجدارية . والمقصود بالرسوم على الخوذة القتالية ليس قراءتها في ساعة توتر القتال ولكن المقصود بها التذكير بروح الحضارة . بل ان هذا الهاون الذي صنع لسحق المواد الغذائية له بنائية تشكيلية كضريح برجي .

ويعطي الكاتب امثلة من معروضات المعرض تكشف ايضا عن المؤثر المتبادل بين وحدة النسيج الزخرفية ووحدة القطع المعدنية فهذه الزخارف الهندسية تتصل بحرير الصين والموصل . وهذه الدوائر التي تحتضن الوحدات النباتية او الكائنات الحية او الكتابة مستوحاة من الحرير البوهي او السلجوقي .

ويطرح الكاتب قضية هامة من خلال حديثه عن تسجيل اسماء صناع القطع المعدنية تتمثل في مدى الاهتمام بتسجيل اسم الفنان الصانع ! ومدى اهمية ذلك : لقد حرص سلاطين المماليك على تسجيل اسمائهم على القطع المعدنية بينما جاءت القطع من الجزيرة او ايران عليها اسماء الفنانين الصانعين . ولكن لا يجب التوقف كثيرا ـ هكذا يقول الكاتب بوعي بدور الفن الجمعي ـ عند قضية تسجيل الاسم فأمثلة اغفال اسم الصانع تفوق كثيرا ذكره في تاريخ الفن الاسلامي . لقد صارت صناعة الفن جمعية اسرية تنسب لمجموعات كاسرة الاسطرلابي او النقاش او الصفار او النحاس وهكذا .

●●●

الأسلحة والعتاد

وبرغم ان الموضوع الثامن من الكتاب ـ وهو الاسلحة والعتاد ـ يتناوله بالدراسة في المعرض الدارسان دافيد الكسنلر وهوارد ريكتس فان هذا الموضوع يخلو من محاولة القراءة الجمالية للقطع او على الاقل ـ اذا كانت المادة جافة لمثل هذا التأمل ـ محاولة الربط مع طبيعة الفن الذي تناسق بين وحدات الحياة جميعا الهادئة والعنيفة .

يستعرض الموضوع اسماء الحكام المقاتلين الذين حرصوا في الوقت نفسه على رعاية الفن كالمنصور العباسي وعبد الرحمن الاول الاموي (الأندلسي) وتيمور المغولي وشاه عباس الصفوي ومحمد الثاني وسليمان « العظيم » من الدولة العثمانية . ثم يتحدث عن استخدام الاسلحة في غير القتال كالاستعراضات العسكرية او تقدير الرتب او كهدايا للامراء او التابعين او للحكام او الملوك الاجانب . ثم يتحدث عن صناعة السلاح وتخزينه وسلاح الدولة الطاهرية او المغولية الهندية او المملوكية وكيف انتقلت الاخيرة الى اسطنبول لتصير نواة لاكبر مجموعة سلاح موجودة الان في متحف قبو سراي . ثم توزع الكثير من هذا السلاح في انحاء العالم ووصوله الى العديد من دول اوروبا ومتاحفها .

●●●

الطنافس والمنسوجات

الموضوع التاسع من الكتاب يقدم معروضات الطنافس والمنسوجات بقلم : دونالد كينج مع شرح لتسع عشر صورة تمثل الطنافس (السجاجيد) والمنسوجات والمطرزات التي تتراوح تواريخها من القرن ١٦ الى ١٩م ، وهي تشمل نماذج من مصر المملوكية ومنطقة (عشاق) التركية و (قاشان) الايرانية وبعضها من القوقاز او الهند المغولية وبعد ان يتحدث الكاتب عن اساليب صناعة السجاد وتاريخ هذه الصناعة التي تعود لالاف السنين قبل الاسلام يتحدث عن كيف ترابطت الوحدات الزخرفية على مساحة الطنفسة فاخذت شكلا معماريا او شكل المنمنمات .

اما عن اساليب ابداع الطنافس فقد تميز المملوكي بالوحدات الهندسية بينما جاء التركي معتنيا برسوم الزهور الحرة والمساحات اللونية الواسعة بالاحمر والازرق ، وتميز الايراني ايضا بالعناية بالوحدة الزخرفية النباتية او الحيوانية ولكن بصورة مشحونة . وعن المنسوجات الحريرية يقول انها جاءت متأثرة بالنسيج الايطالي في هذه المرحلة ، وعن المطرزات يقول ان المعرض يقدم نماذج من الهند وتركيا والقوقاز وسمرقند .

ويطرح الكاتب هذا السؤال العملي : لماذا تستحق المنسوجات والطنافس الاسلامية ان تجمع ؟ ويجيب عليه ايضا اجابة عملية من حيث الاستخدام الديكوري المعاصر والتي تعلقها وعرضها وتغليفها . ومن الطبيعي ان يطرح سؤاله التالي : ماذا يجب ان يبحث عنه المرء عند شرائه المنسوجات والطنافس ؟ وتأتي الاجابة ايضا عملية غير جمالية .

●●●

العناصر المعمارية والفنون الزخرفية :

الموضوع العاشر من الكتاب يأتي تحت عنوان (العناصر المعمارية والفنون الزخرفية) بقلم مارلين جينكنز . وتتناول فيه عن علم ووعي بطبيعة الفن الاسلامي اربع عشرة قطعة اختيرت من مجموعة الصباح الخاصة الضخمة والتي تتميز بانها أصبحت تشكل الان دار الاثار الاسلامية (متحف الكويت الوطني) لتعرض في معرض جنيف . وتقول الكاتبة ان الاختيار لم عشوائيا او انه استهدى فقط بمدى ندرة القطعة الفنية وجمالها . وكانت الكاتبة قد قدمت قطع الدار في الكتاب الذي صدر عام ١٩٨٣ بمناسبة الافتتاح معتمدة على تقسيم رباعي للعناصر الفنية . ثم قدمت مجموعة ثالثة



٦٠ - بلاط جيومرث صفحة من شاهنامة طهماسب - من عمل سلطان محمد - تبريز ١٥٢٢/١٥٢٥م - والبلاط يجمع العناصر الحية من انسان وحيوان ونبات في تآلف



٧ - صورة ميرزا محمد تقي من عمل معين مصور . (اصفهان ١٨٠٨م) مرحلة محاولة المواءمة في المنمنمة ، اللوحة ، بين الأسلوب الشرقي والأسلوب الغربي .

في عام ١٩٨٤ معتمدة على فكرتها المتسلسلة من التبني فالتكيف فالخلق .

وجاءت طريقة تقديمها لعشر قطع من معروضات الدار بجنيف في هذا المقال مبتكرة ولكنها نابعة من وعي بتنامي وحدات الحضارة والفن الاسلامي وترابطها لقد قامت بعمل مقارنة بين نموذج القطعة الصغيرة من الحلي او ما تسميه بالفن الخاص مع نموذج من القطعة الكبيرة من الزخرفة المعمارية او ما تسميه بالفن العام لتؤكد الطبيعة الجدلية المنطقية بينها .

فالكرة الحجرية الشامية من القرن الثامن الميلادي تحتضن نفس التصميم والوحدات الزخرفية في زوج من الأساور تشكلا ايضا في الشام ولكن في القرن ١١م وترتبط روح نسيج الفتيلا بين تاج العمود الرخامي الاندلسي من القرن العاشر والخاتم الذهبي من الشام في القرن الحادي عشر . ووحدة التكوين لكائنات حية تولدت في تلقائية على لوحة خشبية فاطمية من القرن الحادي عشر، وعلى سوار ذهبي تركي من القرن الثالث عشر تتحدى ما كان يمكن ان يكون من خلافات مذهبية او سياسية . وقد جمع هذا التناوم اللوني والخطي بين زوج من الاقراط الاندلسية من القرن الثاني عشر ولوحة الفسيفساء التركية من القرن الثالث عشر الميلادي ، وهذا الحوار الهامس بين النباتية والهندسية تستمع اليه في هدوء على مصراعي الباب التيموري من القرن الخامس عشر وعلى القلادة المملوكية من القرن الخامس عشر ايضا .

هكذا يأتي عرض مارلين جينكنز منفردا ولا ابالغ اذا قلت انه المعالجة الوحيدة في الكتاب رغم قصرها ، لقد تعمقت فأوجزت

●●●

فن العملة الاسلامية

ويأتي الموضوع الحادي عشر او الاخير في الكتاب تحت عنوان (فن العملة الاسلامية) بقلم مايكل . ل . بيتس . وروبرت داربي ـ دوران . فيتابع العملة الاسلامية وكيف تطورت من الاستعانة في المراحل الاولى بالعملة الساسانية او البيزنطية مع اضافة بعض الشعارات الاسلامية او تقليد الرسوم البيزنطية مع وضع خطوط عربية .

ثم كانت الخطوة الهامة على يد الخليفة عبد الملك بن مروان الذي سعى الى التعريب بشكل عام فشمل أيضا العملات . جاء الدينار الذهبي (وله نموذج بالمعرض) الذي ضرب عام ٧٧هـ ليعتمد شكلا جديدا للعملة يقوم على الخط بنصوص دينية ويبتعد عن الصورة . وظل هذا الحل الذي نبع من عفوية موفقة جماليا واسلاميا الى القرن الثالث عشر الميلادي .

واذا كان الخط الكوفي قد شكل المراحل الاولى من العملة فان التطور الأول قد حدث ايام المعتصم العباسي في القرن التاسع الميلادي ، كما ظهرت عملات حكام الولايات واحتفظت الاندلس بصورة العملة الاموية بينما ظل الغرب محافظا على صورة العملة العباسية الأولى . ومع قيام الدولة الفاطمية شكلت عملة جديدة بنقوش دائرية بارزة استمرت في شكلها الى العصر الايوبي وامتدت الى الصليبيين وسلاجقة الروم .

ثم ظهر دينار الموحدين في شمال افريقيا وتميز برسم المربع في الوسط محاطا بدائرة وانتشر هذا الشكل في انحاء عديدة من العالم الاسلامي واحتفظت النقود المصرية بشكلها الى القرن الرابع عشر عندما ظهر الدينار الاشرفي الذي انتقل تأثيره الى الدولة العثمانية الى ان اصدر السلطان محمد الفاتح دينارا عثمانيا اعتمد الخط الثلث والمؤثر الجمالي اكثر من وضوح الكلمات . وفي القرن السابع عشر ظهرت الطغراء اي اسم السلطان مزخرفا على العملات العثمانية .

وفي ايران ظهرت عملة جديدة صفوية اعتمدت خط

النستعليق في القرن السادس عشر بينما ظلت الهند المغولية محافظة على استعارة العملة المربعة المحاطة بدائرة الى ان ظهرت عملة السلطان « جيهانجير » التي ابتكر عليها صورة الابراج السماوية كتأريخ وتشكيل . اما العملة العثمانية فقد مالت دائما الى الفخامة والتألق وظلت محافظة عليها .

●●●

كلمــة اخيــرة

ولا يسعني في نهاية هذا العرض لهذا الكتاب القيم ـ الذي حاول بحكم طبيعة موضوعه وهو تقديم معروضات معرض جنيف (كنوز الاسلام) ـ ان يجمع مساحة مكانية هائلة من الاندلس الى الصين وان يكثف مساحة زمانية مشحونة تقرب من ثلاثة عشر قرنا . لا يسعني الا التقدير الصادق بجهد الدراسة الثانية بخبرة مجموعة من العلماء وعلمهم ، وان جاءت نتيجة لهذه الظروف متفرقة لا تصدر عن رؤية متكاملة ، وكان من الممكن لـو نسق المنهج ـ تحـاشي ، على الاقـل ، اختلافات التناول من سردي في واحد وعلمي في اخر وتـاريخي في ثالث وجغـرافي في رابع وادبي في خامس وتشكيلي في سادس وتنظيري في سابع . واعود فاذكر بما جاء في المقدمة عن صعوبة احداث معادل شبه موضوعي بين الكلمة المكتوبة والتشكيل بشكل عام فما بالنا بالتشكيل الجمعي ، ويكفي اننا ما نزال مضطرين الى استخدام المصطلحات التي نحتت من طبيعة حضارة مختلفة سعت الى « التمدرس » بحكم رؤيتها الخاصة لتحاول مطابقتها او تلبيسها على حضارة اخرى لا تقول اغفلت التمدرس ولكن لم يكن هناك ما يدفع الى التفكير فيها بحكم معايشة ومشاركة الجميع في صناعة الفن . وحينما نضطر الان الى استخدام مصطلح الفن التشكيلي ART PLASTIQUE فيجب علينا ان نضع له حاشية تفسيرية تبدأ بالتساؤل تشكيل المادة بأي هدف ؟ . . اهو الاستخدام ام الاقتناء ؟ الاحتضان ام الانفصال ؟ التلبس بمادة الفن ام تأملها ؟ . . هذا هو فارق الرؤية .

ولا يسعني ايضا الا تقدير جهد الترجمة الواعية الملتزمة والمراجعة العلمية الدقيقة والاخراج المنضبط الميسر الانيق واستعارة هذه الكلمة التي جاءت في مقدمة الطبعة العربية لمديرة دار الاثار الاسلامية حصة صباح السالم لمعرفة اهمية هذا المرجع الهام ودوره : « لا لا جدال في ان اللغة العربية لاتزالت رغم ما نشر من مؤلفات تعاني من نقص في كتب الفنون الاسلامية وفي مصطلحاتها الفنية لأن اكثر الذين كتبوا في هذا المجال لم يوفوا بالكامل هذه المصطلحات الفنية الدقيقة حقها » .

ومن هنا لابد وان اذكر انني لم اتطرق الى المناقشة التشكيلية الواجبة لما كتب او عرض في الكتاب خاصة تعليقات الصور ، او شرحها فهي تحتاج الى حديث اكثر اتساعا . كما ان موضوع طرح ومناقشة الجانب الابداعي او بنية التركيبة الجمالية ومدى انضباطها او كيفية قراءة نسيج الفن الاسلامي في المتناهي الصغر وفي المتناهي الكبر بمصطلح منحوت من ذاته . مازال هذا الموضوع في خطواته الأولى ويحتاج لاكثر من معايشة وتواصل واستعادة حضارية ودراسة وجهد وترجمة وعرض .

❋❋❋



٨ـ صندوق برونز صبيب مكفت بالفضة من البنجاب أو هندستان ١٢م . الطول ١٧ سم والعرض ١٣سم . والارتفاع ١٢سم .